Université de Montréal

# Le récit épistolaire féminin au tournant des Lumières et au début du XIX^e siècle (1793-1837) : adaptation et renouvellement d'une forme narrative

par

Éric Paquin

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en études françaises

Octobre 1998

© Éric Paquin, 1998

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Le récit épistolaire féminin au tournant des Lumières
et au début du XIX[e] siècle (1793-1837) :
adaptation et renouvellement d'une forme narrative

présentée par :

Éric Paquin

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Thèse acceptée le : ______________________________

# SOMMAIRE


Après avoir marqué la littérature des Lumières et contribué à la renommée de ses grands auteurs, le roman épistolaire, réputé tombé en désuétude, est signé en majorité par des femmes entre 1793 et 1837, ce qui confère au genre un statut doublement minoritaire. Pourtant, les romancières qui ont pratiqué cette forme l'ont fait non seulement en la renouvelant, mais aussi en l'adaptant à leurs exigences d'écrivaines. Cette thèse se penche sur cet apport en s'appuyant sur trois domaines de recherche : narratologie, histoire littéraire, études féminines.

Parmi les motivations de la recherche figure l'intérêt accordé aux œuvres dites « mineures » pour rendre compte d'un tournant de l'histoire littéraire (dans ce cas, des Lumières au romantisme), mais aussi l'hypothèse selon laquelle le roman épistolaire est un lieu spécifique de l'écriture féminine à cause de ses avantages : potentiel de voix multiples, possibilités structurelles, absence, relative, de la voix d'un narrateur (ou d'une narratrice).

Le texte se divise en trois parties correspondant à trois spécificités du corpus. La première porte sur l'étude des *seuils* du texte, c'est-à-dire sur tout le métadiscours (et plus particulièrement le titre et le discours préfaciel) et ses mentions du projet esthétique des romancières. On s'intéresse au passage d'un paratexte des Lumières, qui prétend les lettres authentiques, à un paratexte où la romancière se dit inventrice d'une fiction, ainsi qu'aux principaux lieux communs des préfaces (la simplicité et le naturel de l'œuvre féminine, sa finalité morale). Puis on se penche sur les quelques cas où un véritable projet *poétique* apparaît dans la préface.

Dans un deuxième temps, le corpus est envisagé sous l'angle de son rapport avec l'*espace* et le *temps*, et est divisé en trois types. Le *roman de l'Émigration* (1793-1806) suit la Révolution et reprend la technique polyphonique des Lumières, étant

donné le besoin des émigrés de maintenir la communication avec les membres dispersés de leur clan, dans des lettres où se manifestent les thèmes de la censure et de la poste, et les stratégies proposées par les épistoliers pour la poursuite de leur correspondance. Dans le *roman européen* (1802-1815), l'action est toujours située hors de France, mais on y peint un exil surtout sentimental, et le roman est davantage monophonique, marqué par l'intrusion du genre diaristique dans la lettre. Le *roman du retour* (1816-1837) est utopique, son action se déroulant à nouveau en France, mais loin des centres, dans une petite communauté choisie, et le roman a une structure éclatée, échappant à toute tendance dominante.

La troisième partie de la thèse a pour sujet le double rapport de la *voix* féminine (celle des épistolières fictives) au *corps* : d'une part, aux différents traits du corps féminin, comme l'apparence physique et la dépendance dans les rapports socioculturels d'alliance et de transmission; d'autre part, au corps masculin, objet interdit de description et pour lequel l'épistolière doit s'appuyer sur diverses stratégies, comme le recours à la voix ou au regard d'un tiers.

En conclusion, on fait ressortir quatre traits globaux de l'étude du corpus : 1) la transition historico-littéraire qu'il illustre, non seulement dans le passage entre deux sociétés ou deux siècles, mais aussi entre deux façons d'envisager le roman; 2) son caractère « ouvert », ouverture tant physique (dans les limites matérielles imposées au récit) qu'idéologique (multiplicité et acceptation de voix différentes, etc.); 3) une certaine « filiation » entre les auteures, à l'image de la communion entre les différentes identités féminines présentes souvent dans un même texte; 4) le caractère « subversif » des romans, par l'emploi de voix bien distinctes disposées dans diverses strates du texte.

**Mots clés :** Roman épistolaire — Écriture féminine — Romantisme — XVIIIe siècle — Narratologie — Histoire littéraire

## TABLE DES MATIÈRES

# INTRODUCTION

La présente étude portera sur les œuvres d'un groupe hétérogène de femmes qu'opposent à première vue leurs nationalités, leurs conditions sociales, leurs options idéologiques, leurs générations, leurs renommées et leurs styles. Connues, méconnues ou inconnues; romancières d'un jour ou d'une vie, par nécessité ou par vocation; d'origine suisse, hollandaise, balte ou française; roturières ou aristocrates; monarchistes ou républicaines; ces femmes ont une chose en commun : toutes ont écrit au moins un roman épistolaire dans la langue de Molière, et ce à une période — le tournant du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle (entre 1793 et 1837) — où ce genre littéraire, auparavant pratiqué par les monuments (masculins) du canon français, est réputé tombé en désuétude.

L'approche retenue pour l'étude d'un tel corpus s'inscrit dans trois domaines de recherche qui seront ici étroitement associés : celui des études féminines, dans le but de relever des particularités tant formelles que thématiques de l'écriture des femmes; celui de l'histoire littéraire, dans la mesure où l'apparition, la transformation, la disparition et la dévalorisation d'un genre se trouvent expliquées par son contexte historique et par l'évolution de la littérature dans son ensemble; celui des études narratologiques, le genre romanesque particulier que nous observerons ayant paru particulièrement intéressant sur le plan de la forme et des techniques narratives pour les critiques de toutes les époques.

Nous évoquerons dans cette introduction le rapport spécifique de la femme au roman, à la lettre et au roman épistolaire, après quoi nous énoncerons les motivations et intentions à l'origine de la thèse, suivies finalement de son organisation.

## La catégorisation sexuelle des genres littéraires

### *Les femmes, la lettre et le roman*

> *Ce sexe va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire.*
> La Bruyère, *Caractères*, quatrième édition, 1689[1].

Le roman, la lettre : ces deux genres ont longtemps été connotés comme « féminins », aussi longtemps, en fait, qu'ils furent considérés comme secondaires, par rapport et à côté des « grands » genres littéraires, comme la poésie, la tragédie, l'épopée, l'histoire.

Au XVII^e^ siècle, ce sont uniquement des noms masculins qui sont associés aux genres dominants, surtout dramatiques (Corneille et Racine pour la tragédie, Molière pour la comédie) et poétiques (La Fontaine, Boileau), noms sur lesquels se basent essentiellement, encore aujourd'hui, les manuels d'histoire littéraire pour illustrer l'esthétique classique. Les quelques figures féminines que l'on y trouve, quant à elles, se sont exclusivement « illustrées » dans ces deux genres mineurs que sont le roman et la correspondance (M^lle^ de Scudéry et M^me^ de La Fayette sont romancières, M^me^ de Sévigné, épistolière).

Quand on parle de la lettre comme domaine de la femme, où, selon la remarque souvent citée de La Bruyère, celle-ci irait « plus loin » que l'homme, c'est exclusivement de la *lettre familière* dont il est question. Dans un article paru dans un numéro de la revue *Europe* portant sur M^me^ de Sévigné, Roger Duchêne explique en effet que les femmes étaient exclues du grand *genre épistolaire*, dont les modèles remontaient à l'Antiquité et qui supposait une importante culture

---

1. Cité par Roger Duchêne, « Genre masculin, pratique féminine, de l'épistolière inconnue à la marquise de Sévigné », *Europe*, 801-802, janvier-février 1996, p. 27.

humaniste, gréco-latine, exclusivement réservée aux hommes. Au siècle classique, deux modèles masculins de perfection épistolaire s'imposent : Guez de Balzac (1595-1654), qui « symbolise la rhétorique traditionnelle » (en suivant les grands modèles anciens : Cicéron, Pline, Sénèque), et Vincent Voiture (1597-1648), qui représente « la nouvelle rhétorique galante[2] ». L'apparition de cette rhétorique, dans un monde où l'humanisme de la Renaissance laissait la place à des formes naissantes — dont la préciosité —, est un des facteurs qui, selon Duchêne, permirent l'accès des femmes à la nouvelle pratique épistolaire. Un autre facteur serait la baisse de l'influence de la tradition humaniste, qui supposait une culture réputée inaccessible au sexe féminin. Enfin, ajoute Duchêne, le développement de la poste, la publication de lettres qui n'avaient pas été écrites pour être publiées et l'exemple de M^me^ de Sévigné (dont le style, selon plusieurs, dépassa en perfection celui de ses contemporains masculins) firent qu'on assista au passage d'un « genre masculin » vers une « pratique féminine », pratique qui finit par marquer le genre sans retour : « La lettre échappe ainsi au monopole masculin et devient un moyen d'expression commode et familier pour les femmes. Mais cette nouvelle façon d'écrire ne doit plus rien à la tradition épistolaire[3]. »

Il est intéressant de noter que le début d'une tradition épistolaire féminine suppose un abandon de la « vraie » ou première tradition du genre. De fait, au XVII^e^ siècle, la lettre change complètement de forme, de contenu et de structure :

> En provocant la publication des lettres de Voiture et en assurant leur succès, les femmes ont contribué à la libération de la lettre. Elles l'ont sortie du carcan des genres reconnus pour la conduire vers la lettre privée, personnelle, affranchie de toutes règles, sauf celles que l'épistolier se donne spontanément en fonction de son correspondant, de ses habitudes et des usages sociaux. Dès lors qu'il n'est plus besoin, pour écrire une lettre susceptible d'être considérée comme une œuvre

---

2. *Ibid.*, p. 27.
3. *Ibid.*, p. 32.

> littéraire, voire d'être jugée digne de la publication, d'avoir une culture gréco-latine bien assimilée et la connaissance des lois du genre, quiconque prend la plume pour écrire à un absent a une chance de devenir un jour un épistolier reconnu. [...] Et plutôt chacune que chacun s'il s'avère que les femmes écrivent plus que les hommes. Par exemple parce qu'elles ont plus de plaisir ou plus de goût à la communication[4].

L'évolution de la forme et de la pratique épistolaires, et son passage dans le domaine féminin, sont donc rapportés par Duchêne en grande partie à l'abandon de règles, de codes formels complexes, inscrits dans la tradition du genre. C'est une explication dont les termes ne sont pas sans rappeler les idées récentes sur l'*écriture féminine*, qui font de celle-ci une pratique proche du pulsionnel, du corps, de la nature, et opposée au symbolique, à la Loi du Père[5].

Durant la même période de l'histoire littéraire (du XVII^e^ au début du XIX^e^ siècle), le roman est également associé au « féminin », tant en ce qui concerne sa production que son lectorat. Genre habituellement écrit par et pour les femmes, il est minorisé, voire dévalorisé, génériquement, jusqu'à ce qu'apparaissent les grands noms de romanciers du milieu du XIX^e^ siècle (Balzac, Stendhal, Hugo, Dumas, les Goncourt, Flaubert, Maupassant, Zola...) qui contribuent en quelque sorte à l'anoblir[6]. Christine Planté s'est intéressée à cette « catégorisation sexuelle » de la littérature romanesque. Dans *la Petite Sœur de Balzac, essai sur la femme auteur*, elle rappelle que l'explication du caractère féminin du roman repose sur deux thèmes majeurs étroitement reliés qui veulent, tout d'abord, que le roman ne soit

---

[4]. *Ibid.*, p. 30-31.

[5]. Paradoxalement, ces caractéristiques rejoignent également celles qu'attribuaient aux œuvres de femmes les critiques misogynes du XIX^e^ siècle qui voulaient que la femme écrive de façon plus « spontanée », « naturelle » (moins travaillée...) que les hommes, sur un contenu plus « personnel » et « intime » (cette croyance lui enlevant une part de création et d'invention).

[6]. Margaret Waller note : « By the 1830s, the novel was no longer a woman's genre. The advent of realism, for example, made the novel a serious form with pretentions to social commentary, and the serialization of novels in newspapers made writing novels a commercial enterprise and a workaday job for men. » (Margaret Waller, *The Male Malady. Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press, 1993, p. 23.)

pas de l'art, mais apparaisse au service d'une cause externe, personnelle, morale ou sociale (prétention observée — là encore paradoxalement — tant par les critiques misogynes que par les femmes écrivains elles-mêmes dans leur métadiscours), et, ensuite, que le roman soit une « autobiographie déguisée[7] ». Dans les deux cas, explique Planté, « les femmes [qui écrivent des romans] restent engluées dans le donné et l'individuel et sont incapables de s'élever à la création et à l'universel[8] ». On voit que cette sexualisation des genres littéraires cause un véritable problème de réception et de critique, lié aux mentalités qui ont prévalu face au statut de la femme artiste. Cette artiste étant à proprement parler, par sa visibilité scandaleuse, inévitable (même si elle a été souvent par la suite évacuée des manuels), on la confine (et elle se confine elle-même) dans les genres non encore reconnus ou réputés moins sérieux, moins « littéraires ».

***Les femmes et le roman épistolaire***

Le roman, la lettre : ces deux genres ont longtemps été connotés comme « féminins », en grande partie parce qu'assimilés au personnel, à l'intime. Mais curieusement, tandis que les correspondances privées ou publiques et le genre romanesque sont tous deux considérés comme les domaines privilégiés de l'expression féminine, le roman épistolaire ou roman par lettres, lui, particulièrement au XVIII^e^ siècle où il se développe, apparaît comme un domaine essentiellement masculin où s'affirme avec force le talent de ceux qui figureront parmi les « monuments » de la littérature, tant française (Montesquieu, Rousseau, Laclos, Crébillon fils) qu'étrangère (Richardson en Angleterre, Goethe en Allemagne).

---

[7]. Christine Planté, *la Petite Sœur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à Elles », 1989, p. 231-233.

[8]. *Ibid.*, p. 233.

Il faut rappeler que les Lumières se distinguent, sur le plan littéraire, par un renouvellement des genres et par des innovations formelles, particulièrement dans le genre narratif, qui s'oriente vers la peinture réaliste d'une société ayant conscience des changements qu'elle vit. C'est entre autres la vogue des contes philosophiques et des romans dialogués, avec lesquels s'illustrent Voltaire, Diderot et leurs contemporains, et qui supposent une grande maîtrise de la forme. Cette maîtrise est associée à une compétence masculine en matière littéraire, dans des œuvres marquées par de nouveaux intérêts et adaptées à un lectorat bourgeois cultivé, autant intéressé par le pragmatique et le concret que par le rêve et l'utopie. Ainsi, le roman par lettres des Lumières, bien qu'il soit — conventionnellement — présenté comme l'assemblage de parties d'une authentique correspondance, est conçu et perçu comme un exercice de style, dans lequel un maître comme Choderlos de Laclos, par les possibilités de la polyphonie qu'exige le recours à plusieurs correspondants, peut exposer son talent, sa capacité de donner corps et forme à des voix différentes, qui sont censées être à l'image des disparités sociales réelles.

Le roman épistolaire, qui est un des apports les plus riches du XVIIIe siècle littéraire, devient progressivement un genre « majeur », « dominant », sur un pied d'égalité avec les grands genres de la tradition. « Majeur », il est inévitablement associé au masculin, association qui correspond à la réalité en matière de production répartie selon les sexes. En effet, grâce à l'ouvrage de référence d'Yves Giraud, *Bibliographie du roman épistolaire en France, des origines à 1842*[9], il est possible d'avoir une image assez fidèle de cette répartition dans laquelle les hommes devancent largement les femmes.

---

[9]. Yves Giraud, *Bibliographie du roman épistolaire en France, des origines à 1842*, Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 1977, 123 p. Au moment où nous avons compilé ces statistiques, la *Nouvelle bibliographie du roman épistolaire en France, des origines à 1842* d'Yves Giraud et Anne-Marie Clin-Lalande (Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 1995, 345 p.), qui contient de nouveaux titres, n'était pas encore disponible. Une consultation rapide de cet ouvrage nous permet de croire que les pourcentages que nous allons proposer sont relativement semblables.

La période la plus féconde pour le roman par lettres se situe entre 1761 et 1782 (dates de parution, respectivement, de *la Nouvelle Héloïse* et des *Liaisons dangereuses*). La bibliographie de Giraud, dans laquelle les titres sont classés par ordre chronologique de parution, recense 265 romans épistolaires en langue française (la plupart en version originale, mais aussi en traduction de l'anglais ou de l'allemand) durant cette période, soit douze titres par année en moyenne. De ce nombre, 151 sont l'ouvrage d'écrivains, soit une proportion de 57 p. cent, tandis que 58 le sont d'auteurs femmes, soit 22 p. cent. Presque autant, soit 56 romans, demeurent anonymes (44 romans) ou ont été traduits par un auteur français de sexe différent de celui de l'auteur du titre original (10 romans)[10].

Si le roman épistolaire (trois fois plus souvent signé par un homme que par une femme durant son « âge d'or ») marque la littérature des Lumières, un lieu commun de l'histoire littéraire veut que ce même roman devienne une forme « démodée » au XIXe siècle, époque où, précisément, on remarque qu'il est dorénavant pratiqué par une majorité de romancières. En effet, durant la période de 46 années qui nous intéresse et que couvrira la présente thèse, soit de 1793 à 1837, 174 romans épistolaires paraissent, une moyenne de 3,8 par an, nombre presque quatre fois moins élevé que dans la période précédente et qui décroît de façon régulière au fil des années. Parmi ces titres, 69 sont l'ouvrage d'écrivains, soit 40 p. cent, une part que surpassent maintenant les auteurs femmes, qui produisent 77 ouvrages, soit 44 p. cent[11].

Il faut comprendre que le lieu commun de l'« extinction » du roman par lettres au cours de la première moitié du XIXe siècle (réelle, puisque la production décroît) est lié chez certains critiques à une féminisation du genre (qu'elle soit vue comme

[10]. Deux autres romans ne portent que le patronyme de l'auteur et il nous est impossible de connaître son sexe.

[11]. Le sexe de 16 p. cent des auteurs demeure inconnu, la page de titre ne portant pas de nom d'auteur.

cause ou effet), qui représente une dévalorisation et une nouvelle minorisation. Dans un ouvrage intitulé *le Roman épistolaire*[12], Laurent Versini, sommité en la matière et spécialiste de Laclos, après être remonté aux sources et avoir abordé chacun des grands représentants du roman épistolaire du XVIIIe siècle (Montesquieu, Rousseau, Goethe, Richardson, Laclos), range au chapitre X une douzaine de femmes écrivains qui suivront au XIXe siècle sous le titre « Travaux de dames ». Ce titre à lui seul doit attirer notre attention, et on peut le considérer comme doublement réducteur. En effet, non seulement le terme de « travaux » nie l'appartenance à la « profession » littéraire en l'inscrivant dans les occupations féminines traditionnelles, plus artisanales qu'artistiques (la broderie, la tapisserie ou la couture), pratiquées de façon spontanée, automatique, sans la réflexion sérieuse que suppose un véritable travail de création, mais on ne songerait jamais à l'utiliser pour désigner une œuvre masculine. De même, le terme « dames » contient une ironie guère différente de celle de l'attitude condescendante qu'on avait au XVIIe siècle envers la *femme savante* ou au XIXe siècle envers le *bas bleu* ou la *femme auteur*, en suggérant (par opposition à un générique plus neutre comme « femmes ») la qualité ou la condition sociale de celle qui, venant d'un milieu aisé, ne trouve sans doute rien de mieux à faire pour s'occuper; on n'oserait pas plus, inversement, parler d'œuvres de « messieurs »... Il faut préciser que les observations et commentaires de Versini dans ce chapitre vont dans le même sens que son titre. S'il apprécie parfois la « finesse » et l'« émotion » qui caractérisent ces « travaux de dames », le commentaire est exemplaire d'une tendance critique — cette fois-ci plus moderne — qui consiste à se pencher sur un domaine de recherche récent (tant en ce qui concerne l'intérêt pour les œuvres de femmes que pour le roman épistolaire, qui fait partie des nouvelles études génériques) tout en demeurant, dans son analyse, imprégné par les modèles de lecture traditionnels de

---

12. Laurent Versini, *le Roman épistolaire,* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979, 264 p.

l'histoire littéraire française, qui excluait — et exclut encore souvent — les femmes des anthologies et entretenait le préjugé (datant de Molière) contre la *femme savante*. Dans un contexte d'abandon de la forme romanesque épistolaire par les auteurs masculins reconnus, les romans par lettres écrits par des femmes sont doublement marginalisés. Non seulement leur forme est déclarée démodée, mais « auteur femme » équivaut souvent à « auteur mineur » et « œuvre de femme » à « œuvre mineure ».

Plusieurs femmes, donc, pratiquent le roman épistolaire au XIXe siècle. Cela est sans doute la conséquence de l'émergence d'un nombre important de femmes au tournant du siècle qui se font romancières tout court, mais nous pouvons également affirmer, de façon rétrospective, qu'elles trouvèrent dans une forme négligée par les hommes un terrain propice pour exprimer certaines des tentatives qui caractérisent une écriture féminine émergente : la discontinuité des formes (avec l'abandon de l'harmonie classique du roman par lettres) qui se manifeste souvent par l'enchâssement dans les lettres d'autres formes narratives; l'appropriation de la technique de la polyphonie (qui permet l'idée de « partage d'expériences » entre femmes), etc. De plus, on remarque que les auteures des œuvres de fiction d'un « féminisme » naissant au XIXe siècle s'accommodent volontiers de ce sous-genre dans lequel le concept de « voix féminine » prend un sens concret, dans la personne de l'héroïne qui s'exprime par écrit sur son propre sort, sans passer par l'intermédiaire du narrateur. C'est un fait particulièrement évident chez Mme de Staël, dans *Delphine*, et chez George Sand, tant dans *Jacques* que dans la première partie — épistolaire — de *Lélia* et dans les *Lettres à Marcie*, œuvres qui présentent également des particularités qui, sur le plan formel, les font s'éloigner des traditionnels romans par lettres[13].

---

[13]. Isabelle Hoog Naginski a déjà soulevé la particularité formelle de la première partie de *Lélia*, où George Sand utilise la forme épistolaire pour obscurcir de façon délibérée à la fois la typologie des personnages et la mise en situation du roman, à l'encontre de la tradition du roman épistolaire du XVIIIe siècle dans lequel tous les efforts sont dirigés vers le lecteur pour lui permettre de donner

Maintenant que nous avons rapidement vu le rapport de la femme à la lettre, au roman et au roman épistolaire (rapport défini autant par la critique traditionnelle que par les écrivaines elles-mêmes), il nous faut mentionner les différents objectifs justifiant l'étude du corpus sur lequel nous nous pencherons dans cette thèse.

## Motivations et intentions

Trois objectifs majeurs ont orienté notre travail. Dans un premier temps, nous voulions tenir compte, de la façon la plus exhaustive possible, d'un ensemble d'œuvres féminines où figureraient à la fois des titres qui n'ont pas été retenus par l'histoire littéraire et d'autres qui ont laissé leur marque et qui appartiendraient à un corpus commun, en d'autres mots considérer les œuvres dites « mineures » à côté de celles dites « majeures ». Deuxièmement, la restriction au seul roman épistolaire dans un corpus beaucoup plus vaste d'œuvres féminines a pour origine l'hypothèse que cette forme romanesque peut être considérée comme une sorte de « creuset » de l'œuvre féminine en général, un cadre propice à l'expérimentation formelle, au jeu des voix que nous considérons comme essentiel à l'ensemble des projets littéraires féminins. Enfin, nous désirions, avec la répartition sur une période d'un peu plus de quarante années de romans par lettres de femmes, proposer une vision particulière du tournant du XVIII$^{e}$ siècle (le passage des Lumières au romantisme), un tournant qui s'exprime entre autres par l'effacement de l'esprit de communauté et de cosmopolitisme au profit de l'individualisme et de la retraite du corps social, que l'on peut observer en quelque sorte en action dans ce corpus.

---

un sens à la situation (Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, Writing for Her Life,* New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991, p. 120).

***Le statut des œuvres dites « mineures »***

Au fil des générations, il est des noms appartenant au panthéon des écrivains que l'on oublie d'autant plus facilement qu'ils désignaient des femmes auteurs. Du quota des « deux femmes par siècle », remarqué ironiquement par Chantal Bertrand-Jennings[14] — M$^{me}$ de Sévigné et M$^{me}$ de la Fayette au XVII$^{e}$ siècle, M$^{me}$ de Staël et George Sand au XIX$^{e}$ —, découle tout naturellement l'exclusion, l'oubli des autres.

C'est un des choix à l'origine de cette étude que de faire face, au cours de notre recherche, au problème de la double marginalité du corpus : premièrement, celui-ci est marginal en regard de son époque, la Révolution — les années 1780 — ayant sonné le glas du roman épistolaire (les meilleurs d'entre eux n'étant plus à écrire), et deuxièmement, à l'exception de Germaine de Staël et de George Sand, nous avons affaire à des auteures considérées comme mineures tant aujourd'hui que, pour certaines, à leur époque, leur sexe étant un facteur de marginalisation par l'institution, même pour celles qui connurent un certain succès de librairie ou de critique.

Il faut mentionner qu'une telle approche a porté fruit dans de précédentes études, peu nombreuses, mais qui nous ont inspiré. Lorsque Béatrice Didier évoque, dans l'introduction de son ouvrage sur *le Journal intime*, les éléments de sa démarche, elle précise :

> La distinction scolaire entre les « grands auteurs » et les moins grands nous a semblé particulièrement déplacée. Il ne faut pas céder au fétichisme. Une ligne de [Benjamin] Constant qui se ramène à une série de chiffres ou à « Dîner avec X » est

---

[14]. Chantal Bertrand-Jennings, en introduction à une conférence tenue le 11 janvier 1995 à l'Université de Montréal, intitulée « Le romantisme des femmes » et portant plus particulièrement sur l'œuvre de la duchesse de Duras.

> beaucoup moins intéressante que telle page d'Eugénie de Guérin ou de Marie Bashkirtseff[15].

Admettant qu'il y a eu des auteurs dits « mineurs » à avoir pratiqué le genre romanesque épistolaire au XVIII^e^ siècle, l'auteur du *Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Jan Herman, effleure également dans l'introduction de sa thèse cette question, doublée de celle de la valeur esthétique des oeuvres concernées. La meilleure remarque qu'il fait à ce sujet est sans doute celle qu'il emprunte à Siegbert Himmelsbach :

> Il peut être instructif pour le critique en tant qu'historien de la littérature, de ne pas considérer que les *monuments*, mais de mettre au jour ce qui les entoure, les *documents*, afin de mieux saisir le caractère, soit des *monuments* eux-mêmes, soit d'une époque, soit du système littéraire dans son ensemble[16].

C'est cette approche d'historien de la littérature prônée par Didier, Herman et Himmelsbach qui nous intéresse également et que nous privilégierons ici. La thèse de Jan Herman, à cet égard, est un exemple notable d'objectivité en matière d'histoire littéraire. Considérant tout ce qui est paru, attirant l'attention indifféremment sur ce qui n'a pas été retenu par l'histoire traditionnelle et sur les titres essentiels des anthologies, *le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France* offre une vision vaste, multiple, du panorama littéraire d'une époque. Cette approche est évidemment liée à une conception de l'histoire littéraire qui rend compte de façon plus objective de la réalité en matière éditoriale, par exemple, mais qui permet également de voir en quoi certains *topoi* des chefs-

---

[15]. Béatrice Didier, *le Journal intime* (1976), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1991, p. 25.

[16]. Siegbert Himmelsbach, *l'Épopée ou la case vide. La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübigen, Max Niemeyer, 1988. Cité par Jan Herman, *le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi B.V. et Leuven University Press, 1989, p. 10.

d'œuvre empruntent des motivations communes au reste de la production littéraire. Une des conséquences les plus concrètes de cette approche est sans doute la remise au jour de certains textes qui avaient été évacués pour des motifs discriminatoires. Le cas d'Isabelle de Charrière, dont l'œuvre a été « redécouverte » durant le dernier quart de siècle, est en ce sens exemplaire. Étudiée premièrement pour son rôle mentorial auprès du jeune Benjamin Constant, puis par des chercheurs suisses romands soucieux de définir leur propre littérature par rapport aux canons français, intégrée enfin dans le domaine de l'écriture féminine, cette œuvre, oubliée pendant près de deux siècles, sous l'effet de nouveaux intérêts en matière de critique littéraire, commence à être étudiée pour elle-même, pour ses propres qualités et particularités, comme le serait l'œuvre de n'importe quel auteur. C'est un parcours que l'on peut également observer, à un moindre degré, chez d'autres romancières de notre corpus, qui émergent tranquillement des limbes où on les avaient entreposées : M^me^ de Krüdener, la duchesse de Duras, Adèle de Souza, Sophie Cottin, M^me^ de Genlis[17].

[17]. En ce sens, le lecteur de cette thèse notera sûrement le fossé considérable qui sépare les discours critiques sur les différentes auteures que nous aborderons, discours considérable pour certaines romancières (Sand, Staël, Charrière), nul pour d'autres. En effet, si nous avons pu avoir accès à une quantité importante de travaux critiques portant sur les œuvres de Germaine de Staël et de George Sand, une simple notice biographique restait introuvable dans les cas de la comtesse de Golowkin ou de M^me^ Levacher de La Feutrie.

***Le roman épistolaire comme « creuset »***

***pour l'étude de l'écriture romanesque féminine***

L'étude de l'écriture féminine, même limitée au roman, durant tout le premier tiers du XIXe siècle aurait sans doute abouti à un ouvrage d'une dimension dépassant largement le cadre d'une thèse. Plus limité, le récit épistolaire nous semble néanmoins un objet de choix pour arriver à certaines conclusions sur l'écriture féminine romanesque en général. On peut le considérer comme un « creuset » d'expérimentations formelles, peut-être plus fécond que ne le serait un « échantillon » représentatif de la production romanesque féminine, dans la mesure où, dans quelques cas, des romancières se plaisent à toucher aux limites du genre. Nombreuses en effet sont les œuvres où apparaissent des tentatives stylistiques, surtout liées au discontinu des formes et aux possibilités qu'offre le roman par lettres : jeu des voix (monophonie, biphonie, polyphonie), agencement avec les lettres d'autres formes dites intimes (Mémoires, journal, confessions et autres récits à la première personne). On pourrait également, particulièrement dans les lettres des personnages romanesques féminins, s'attacher à l'énonciation d'un « je » féminin, plus près de l'auteure et de la lectrice que l'impersonnelle et distanciée troisième personne.

Le roman par lettres étant, dans la tradition du XVIIIe siècle, un genre relativement fixe et contraignant par sa forme, on peut considérer cet ensemble de textes féminins du XIXe siècle comme un lieu fécond d'analyse, dans la mesure où le chercheur dispose d'un point de comparaison qui est précisément la norme classique, masculine du roman par lettres des Lumières. En ce sens, les œuvres féminines seront parfois comparées à certains chefs-d'œuvre masculins : *la Nouvelle Héloïse, les Liaisons dangereuses, l'Émigré, Obermann*.

### *Contribution à une histoire du romantisme*
### *et du passage entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle*

Nous avons mis l'accent, depuis le début de cette introduction, sur l'approche historique de la littérature qui est à l'origine de notre thèse. Abordant une forme romanesque précise, limitée, cette approche sera régulièrement conjuguée à une approche narratologique. Gérard Genette en appelait, dans « Poétique et histoire », à une histoire littéraire qui, plutôt que de se présenter comme « une science des successions », serait « une science des transformations », n'ayant « pour objet que des réalités répondant à une double exigence de permanence et de variation[18] ». Depuis, des études se sont penchées, entre autres, sur la question du roman épistolaire, dont la forme, à la fois « permanente » et « variable », nous intéresse sous le double angle de l'analyse narratologique et de l'histoire littéraire. C'est cette approche qu'adopte Jan Herman dans une thèse qui expose l'histoire du roman épistolaire durant plus d'un siècle, en suivant son évolution qui est étroitement liée aux successives fonctions assignées à la littérature par la société et l'institution littéraire.

Nous ne pouvons que nous inspirer de cette approche dans un corpus où nous suivrons le (dernier) développement d'une forme, celle du roman épistolaire, à travers le demi-siècle d'histoire française sans doute le plus radical dans ses transformations de la structure politique et sociale. Nous verrons que le corpus est à l'image de ces transformations, mais surtout de la façon de les envisager, si l'on considère que les Lumières et le romantisme sont d'abord et avant tout des attitudes, des façons de considérer le monde extérieur. En ce sens, le corpus illustre le passage des idéaux des Lumières, où ouverture, sociabilité et cosmopolitisme étaient prônés, à l'esprit romantique, plus replié sur lui-même et plus

---

18. Gérard Genette, « Poétique et histoire », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 17.

individualiste, sans pour cela cesser d'être utopiste, mais d'un utopisme beaucoup moins pragmatique et qui est, de plus en plus, un rêve égoïste. Ainsi, les premiers romans retenus offrent des exemples types de polyphonie, des correspondants de différentes origines (culturelles, sexuelles, sociales, idéologiques et générationnelles) débattant entre eux et s'enrichissant de cette multiplicité des points de vue, tandis que les derniers tendent graduellement vers une monophonie qui sera celle du journal intime et des nombreuses narrations à la première personne du premier tiers du XIXe siècle. C'est le passage graduel de l'un à l'autre de ces types d'écriture que nous désirons observer, ce passage de la sociabilité à l'incommunicabilité qui semble le mieux expliquer le « déclin » de la formule romanesque épistolaire.

## Programme

De façon à répondre à ces différentes questions, sans oublier la fonction introductive et en quelque sorte de répertoire de notre thèse, celle-ci se divisera en trois parties.

### *Seuils et poétique*

Une des principales caractéristiques des romans étudiés est l'abondance de métadiscours, sous forme de préambules, avant-propos, préfaces, postfaces, dédicaces explicatives, notes infrapaginales et conclusions narrées dans lesquelles surgit la voix de l'auteure qui s'exprime sur son roman. Une première partie de notre travail consistera à nous pencher sur ce métadiscours, et plus

particulièrement sur ce qu'il révèle du projet littéraire ou idéologique de l'auteure, que ce projet soit implicite ou explicite.

On verra au chapitre I, « Discours d'encadrement : lieu de transition et de légitimation », que le discours de la préfacière reprend souvent les préjugés traditionnels à l'égard du roman féminin et les utilise à la fois afin de vanter l'œuvre, de l'excuser et de diriger sa lecture. Ces préjugés se résument essentiellement à deux déterminations du texte qui sont sa supposée finalité morale et ses qualités stylistiques, considérées comme typiquement « féminines », celles du « naturel » et de la « simplicité ». Le métadiscours comporte également des particularités propres au corpus et que nous étudierons, entre autres le passage d'une préface de type dénégatif (niant l'auctorialité du texte) à une préface authentique (dans laquelle la préfacière assume l'auctorialité du texte, se présente comme auteure et expose son projet), ainsi que, dans un certain nombre de romans, un phénomène que nous considérons caractéristique de notre corpus, celui du double discours d'encadrement, symptomatique d'un tiraillement entre tradition et modernité.

Dans de rares cas, comme le roman de la princesse de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, et celui de George Sand, *Lettres à Marcie*, le paratexte est utilisé de façon à servir et à expliquer le projet formel élaboré qui est à la base du roman. Ce projet constitue alors un véritable défi à la forme romanesque épistolaire habituelle, niant les préjugés de la tendance au biographisme et de la faible part du travail de création si souvent invoquées par la critique. L'utilisation de la lettre dans le roman y est envisagée de façon originale, unique, comme la poursuite d'objectifs littéraires reposant sur une unité entre la diégèse et la structure du texte, comme on pouvait le dire des *Liaisons dangereuses* par exemple, mais autour de projets qui — on le constatera — sont tout différents. Le chapitre II, « Du paratexte au texte : des défis formels », comme l'exprime son titre, montrera l'importance du

métadiscours dans la compréhension d'œuvres qui se tiennent loin des modèles traditionnels. On y verra que, tandis que Constance de Salm remet en question un certain réalisme dans l'acheminement et la genèse d'une correspondance, tout en proposant de nouvelles formes de lettres (lettre « orale », « lettre-poème »), le défi que relève George Sand se situe davantage au niveau de la macrostructure du roman et de cette question de la « sélection » des lettres qui intéressait Jan Herman dans sa thèse, ce qui n'empêche pas la romancière de réévaluer certaines formes de lettres, dans son cas la lettre dite « de direction », ni d'élaborer un nouveau modèle de « lettre historique ».

***Temps et espace***

Le roman épistolaire soulève constamment des questions temporelles et spatiales, tant sur le plan de la genèse des lettres (lieu et temps d'écriture, longueur du texte) que de leur contenu (remarques sur des cultures étrangères, sur les transformations sociales, sur le contexte politique). L'étude de ces facteurs et de leur évolution selon l'époque est essentielle à la compréhension du développement de la forme du roman dans son ensemble. La deuxième partie de la thèse proposera de suivre la transformation du genre en trois étapes qui correspondent à la fois aux mouvements de l'histoire et à la succession des courants littéraires, et qui s'illustrent dans trois types de romans épistolaires.

Le roman par lettres habituel des Lumières était somme toute assez stable sur le plan spatial, avec comme centre du commerce épistolaire la France, et plus particulièrement Paris, qui pouvait même être l'unique lieu d'envoi et de réception des lettres et de l'action de l'intrigue, à la fois symbole et lieu de résidence de l'aristocratie. Notre corpus s'ouvre avec l'éclatement de cette règle diégétique et formelle qui assurait une relative unité au roman, même quand il s'agissait de

romans dits « polyphoniques ». En effet, la Terreur remet en question la stabilité de la population noble. Non seulement le contexte historico-politique détermine de nouveaux lieux et de nouvelles conditions d'écriture de la lettre, mais également le contenu (plus vital) de celle-ci, son support matériel et sa longueur, sans compter la naissance de nouveaux réseaux épistolaires, justifiés par la séparation des membres d'une famille vivant auparavant sous le même toit. C'est le « roman de l'Émigration » du tournant du siècle, plus préoccupé que celui qui le précède par les problèmes de la poste et de la censure révolutionnaire, dans lequel les stratégies postales (dont le choix d'un intermédiaire) occupent une place prédominante. Ce type de roman, comme nous le verrons au chapitre III, « Romans de l'Émigration (1793-1806) », est libre sur le plan de la critique sociale féminine : l'utopie y est permise d'autant plus facilement que ses héros sont chassés de leur patrie et doivent recréer à l'étranger une communauté dont les besoins et les valeurs ont nécessairement changé. L'Émigration y est vue comme une occasion de grandir sur le plan personnel et de s'éduquer; l'universel y est prôné, au détriment du problème national, du simple fait que la position neutre ou modérée en matière politique de l'émigré est parfois garante de son rappel en France. Occasion d'ouverture pour les héros, l'Émigration présente également la figure du Français ethnocentriste à l'étranger, qui constitue sans doute la dénonciation la plus commune aux différentes romancières (qui pour la plupart vécurent l'événement), figure à laquelle celles-ci opposent souvent la parole sage d'un non-Français, soit suisse, soit allemand, soit anglais. À ce brassage des cultures se joint également un brassage plus important des groupes sociaux, des options politiques et des sexes, montré comme conséquence positive de l'Émigration par les romancières qui trouvèrent dans cet épisode historique l'occasion de proposer une sorte d'utopie temporaire, provisoire.

La rentrée des aristocrates en France n'entraîne pas nécessairement le retour de Paris comme centre du commerce épistolaire. Le second type de roman, que nous aborderons au chapitre IV, reprend le thème fertile de l'exil, mais d'un exil qui n'a plus rien à voir avec l'exil forcé des aristocrates sous la Terreur. Plus touristiques et sentimentaux, les « Romans européens (1802-1815) », le plus souvent anglais, suisses et italiens, sont un nouvel avatar du récit épistolaire. Le passage de la polyphonie à la monophonie qu'on y observe, loin d'être une régression du genre, est dicté par le contexte sociohistorique et le développement de l'imaginaire romantique. C'est que l'exilé ne fait plus partie d'un groupe mais est davantage solitaire; moins préoccupé par sa survie matérielle et le temporel, il vit des inquiétudes qui touchent essentiellement à l'âme, au spirituel. Ses lettres s'en ressentent, elles sont plus longues, plus tournées vers un *moi* souffrant et lyrique. Deux ans avant le modèle masculin du genre, l'*Obermann* (1804) de Senancour, nous verrons que *Delphine* (1802), avec son exil retardé, annonce cette tendance à fuir le monde qui symbolise la dénégation par l'aristocratie des changements sociaux. Dans d'autres récits, *Valérie*, *Alphonse de Lodève* et *Stanislas*, nous analyserons les caractéristiques formelles et thématiques de ces exils qui tournent autour de la nostalgie d'un foyer et de la volonté de créer une communauté restreinte. Ce groupe de romans présente une sorte de jonction entre la formule épistolaire (des Lumières) et la formule diaristique (qui sera privilégiée par les romantiques), cet envahissement de la lettre par le journal intime se trouvant à être thématisé par les héros-scripteurs eux-mêmes.

Les « Romans du retour (1816-1837) » du chapitre V proposent un retour au centre géographique habituel, la France, plutôt qu'à la forme traditionnelle du roman par lettres. La rentrée au pays, en effet, est la poursuite de la quête des aspirations qui sont nées et se sont développées à l'étranger, notamment de l'importance de la retraite et de la transplantation d'une communauté utopique

restreinte dans le nouveau centre que représente le domaine héréditaire de province. On y voit M^me^ de Genlis faire bande à part en plantant l'action de ses romans dans un Ancien Régime qui est toutefois remis en question, période où selon elle — comme dans le roman de l'Émigration — seule une bonne éducation permettait d'accéder à l'universel. D'autres romancières, comme George Sand et Marie-Armande Gacon-Dufour, font du retour le moment d'une réflexion sur le passé historique et une critique maintenant plus ouverte du despotisme et de la guerre. La sécurité dans laquelle les héros écrivent désormais leurs missives, en regardant vers le passé, est garante d'une réflexion plus approfondie; la lettre n'est parfois plus qu'un prétexte, qu'un support qui fait de plus en plus abstraction de son destinataire, bien que, paradoxalement, ces derniers romans fassent l'apologie des petits groupes et de l'intimisme.

### *Voix et corps*

Si une des conventions du roman par lettres des Lumières était de faire croire à l'authenticité de la correspondance, cette convention supposait un véritable défi stylistique qui consistait pour le romancier-homme à feindre, à inventer une voix « féminine ». Ce sont dans les lettres de Cécile Volanges davantage que dans celles du vicomte de Valmont que Laclos s'illustre, dans ce langage de femme-enfant, ce « babillage », pour reprendre l'expression d'Anne Deneys-Tunney[19], qu'on a pu trouver à un certain degré « réaliste ». De même, la supercherie de Guilleragues avec ses *Lettres portugaises*, que plusieurs générations de lecteurs ont cru authentiques, tient essentiellement à la sexualisation de la voix de son épistolière fictive. On pourrait ajouter à ces œuvres *la Religieuse* de Diderot et *la Vie de Marianne* de Marivaux. Dans tous les cas, un romancier (masculin) a pour principal

---

[19]. Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 71 et suiv.

objectif de se faire oublier, lui et son propre sexe, dans une véritable entreprise de construction d'une « voix féminine » qui passe par une sexualisation du discours, par une énonciation (celle de l'héroïne épistolière) marquée d'un genre, rapportée au sexe, au corps féminin.

Cette attention que le romancier a portée à une énonciation sexualisée n'est pas forcément le souci des romancières. Dans la troisième et dernière partie de la thèse, nous verrons qu'au contraire, quand l'héroïne est la scriptrice principale, le langage utilisé, loin de proposer un langage du corps, est le plus souvent rationnel et analytique (chapitre VI, « Aléas du corps féminin »). C'est de façon froide, objective, parfois critique, que les jeunes couventines découvrent le monde dans *Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes* de M^me^ Levacher de La Feutrie et qu'elles notent des réflexions rationnelles et documentées sur les rapports hommes-femmes dans la structure patriarcale. De même, le discours des femmes exclues de la bonne société à cause de leur laideur ou de leur âge avancé apparaît dans *Delphine* de M^me^ de Staël comme extrêmement lucide et éclairé, et constitue une réflexion sur le fonctionnement de la société.

Force est toutefois de constater que lorsque l'objet de discours se déplace du corps féminin vers le corps masculin le propos de l'héroïne est à la fois moins libre et moins théorique. Au chapitre VII, « Corps masculin et voix féminine », nous verrons que la femme désirante se heurte à ces deux obstacles que sont l'immoralisme de son propre regard dirigé vers le corps masculin et les problèmes que pose la description de ce corps dans des lettres adressées à une confidente qui est également l'instance morale du roman. Les lettres, au discours souvent contraint dans cette circonstance, sont alors empreintes de stratégies de médiation particulières qui permettent le discours sur le corps masculin désiré (qui est souvent un idéal d'homme-enfant) tout en déculpabilisant l'héroïne par l'emprunt d'une voix et d'un regard tiers. La difficulté éprouvée diégétiquement débouche le

plus souvent sur des manifestations de rupture formelle : la disparition de la confidente et l'élaboration de nouveaux échanges épistolaires, la mort du personnage masculin et l'inclusion de nouveaux modes narratifs en clôture du roman.

Né de motivations différentes, s'adaptant à un contexte sociohistorique qui s'éloigne progressivement de celui des philosophes des Lumières et de l'Ancien Régime, produit modestement par celles que l'on écarte plus que jamais en cette première moitié du XIX$^{e}$ siècle de l'institution littéraire, le roman épistolaire féminin de 1793 à 1837, qui s'apparente sur certains points au modèle masculin, s'éloigne également de celui-ci, se renouvelle, pour faire part de ses propres préoccupations sociales et littéraires. Pour de nombreuses femmes écrivains, le roman par lettres, avec sa tension subtile entre la prétention à l'authenticité et la revendication de l'habileté de son invention, est l'occasion d'entrer discrètement en littérature, sinon de s'y imposer, dans un siècle qui sera long à les reconnaître. Nous souhaitons qu'au terme de cette thèse l'étude de cet apport se soit révélée pertinente et utile à une compréhension plus large, plus diversifiée du XIX$^{e}$ siècle romanesque.

# PREMIÈRE PARTIE

## *SEUILS ET POÉTIQUE*

Existe-t-il un métadiscours type du roman épistolaire féminin du début du XIXe siècle ? Si oui, quelles sont ses particularités et que révèle-t-il au lecteur de la façon dont la romancière considère son travail créateur, de la forme et de la technique narrative qu'elle a employées dans son récit ?

En introduction à *Seuils*, Gérard Genette souligne que « les voies et moyens du paratexte se modifient sans cesse selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs et les œuvres, les éditions d'une même œuvre[20] ». Jan Herman ayant démontré plus tard les spécificités du paratexte du roman épistolaire du milieu du XVIIIe siècle[21], nous pourrions ajouter à cette liste de Genette, sans crainte de nous tromper, les « sous-genres » ou les différentes formes ou formules romanesques. De plus, tout indique que le sexe de l'auteur détermine en partie le contenu du paratexte, de même que ce paratexte factuel que constitue le sexe de l'auteur influence la lecture du texte, qu'il institue un « effet de réception ». Gérard Genette effleurant la question demande : « lit-on jamais un *roman de femme* tout à fait comme un roman tout court, c'est-à-dire comme un roman d'homme[22] ? » Cette remarque du narratologue, il nous faudra en tenir compte dans l'étude du paratexte féminin qui, comme on le verra, est fort soucieux de la réception, constamment préoccupé à apporter une caution à l'œuvre qu'il encadre.

Obéissant à un des objectifs de cette étude, celui d'introduction et de présentation d'un corpus méconnu, nous jugeons pertinent, avant d'aborder les textes eux-mêmes, de commencer par l'analyse de ce métadiscours qui, s'il n'est pas la meilleure porte d'entrée ou le meilleur mode d'emploi du roman épistolaire féminin, est certainement porteur des intentions et de la façon dont il est envisagé

---

20. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 9.

21. Jan Herman, *le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi B.V. et Leuven University Press, 1989, 245 p.

22. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 13.

par la romancière, mais aussi des préventions de l'extérieur (lectorat, critique) et des préjugés auxquels doivent faire face l'œuvre féminine et le roman épistolaire au XIX$^{e}$ siècle. En dehors des éléments paratextuels en quelque sorte obligatoires (comme le titre ou le nom de l'auteure) qui peuvent toutefois avoir leurs spécificités dans notre corpus (signatures cryptonymiques, titres thématiques, titres moralisateurs), il faut mentionner le nombre important de préfaces, de postfaces, d'avant-propos, de préambules, de dédicaces explicatives, de conclusions narrées et de notes infrapaginales qu'on y trouve. Cette présence rejoint une remarque de Genette, lorsqu'il explique qu'à certaines périodes de l'histoire où les genres sont en mutation les préfaces de type explicatives abondent :

> Ce souci de définition générique n'apparaît guère dans des zones bien balisées et codifiées comme celle du théâtre classique, où une simple indication paratitulaire (*tragédie*, *comédie*) est réputée suffisante, mais plutôt dans les franges indécises où s'exerce une part d'innovation et, en particulier, dans les époques de « transition » comme l'âge baroque ou les débuts du romantisme, où l'on cherche à définir de telles déviations par rapport à une norme antérieure encore ressentie comme telle[23].

Par rapport au type d'écriture qui nous intéresse, la nécessité se fait donc sentir d'étudier les différentes manifestations du hors-texte, ce corpus se situant lui-même sur une limite, dans un « hors de » singulier, puisqu'il relève d'un genre démodé, écrit par des femmes positionnées (par la critique et par elles-mêmes) en marge de l'institution littéraire. Nous verrons dans un premier temps les spécificités communes aux textes du corpus, c'est-à-dire comment se présente le paratexte type du roman épistolaire féminin de cette époque, ce qu'il offre comme lieux communs et ce qu'il invoque comme objectifs littéraires ou idéologiques (chapitre I, « Discours d'encadrement : lieu de transition et de légitimation »). Nous

23. *Ibid.*, p. 208.

montrerons que la préface type, qui reprend les intentions féminines attendues par la critique (surtout la finalité morale de l'œuvre), offre peu de réflexions sur la forme épistolaire elle-même et fait rarement mention de quelque projet littéraire que ce soit, si ce n'est par des allusions aux traditionnelles qualités de simplicité, de naturel et de nuance que doit apparemment contenir tout livre féminin. L'évolution de la préface fictive à la préface authentique, que nous observerons également, nous semblera quant à elle illustrer la transition entre deux façons de considérer le roman par lettres.

Dans un second temps, nous nous proposons d'étudier séparément deux cas exceptionnels où la réflexion sur la forme est inscrite dans le paratexte, les *Lettres à Marcie* de George Sand et *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* de Constance de Salm, romans dans lesquels apparaît de façon originale l'utilisation des lettres, suivant des intentions proprement formelles que la romancière expose dans son métadiscours (chapitre II, « Du paratexte au texte : des défis formels »); dans cette seconde partie, nous entrerons plus avant dans le texte romanesque en lui superposant les différents discours paratextuels (préfaces auctoriales originales et ultérieures, lettres non fictives) qui l'entourent et où est inscrit un projet de type littéraire. Ce projet touche, dans les deux cas, aux conventions mêmes du roman par lettres : Constance de Salm porte atteinte à l'exigence de la vraisemblance en faisant écrire un nombre anormalement élevé de lettres par le même personnage en l'espace d'une journée, tandis que George Sand propose une sélection inhabituelle des lettres, choisissant de présenter les lettres d'un mentor-conseiller d'une héroïne dont la propre correspondance est exclue. Dans leurs préfaces respectives, les deux romancières abordent la question de la « possibilité » de leur procédé.

Dans tous les cas, le paratexte du roman par lettres féminin est représentatif du tournant que nous allons signaler tout au long de cet ouvrage, le passage de la facture des Lumières à celle du romantisme. De même qu'au niveau du texte nous

observerons plus tard qu'il y a une évolution du roman, qui passe de la formule polyphonique avec confrontation des points de vue (typique du XVIII[e] siècle) à une formule monophonique se rapprochant du journal intime (genre qui connaît son apogée au début du XIX[e] siècle), la transformation du paratexte semble obéir à ce passage historico-littéraire d'un métadiscours type qui nie la fictionnalité du texte et prétend à l'authenticité (en reléguant le rôle de l'auteur à celui d'un simple éditeur, rassembleur des lettres) à un autre dans lequel la romancière assume la création du texte. Bien qu'il ressorte de la majorité des préfaces que la femme doive s'excuser ou se justifier de pratiquer le métier d'écrivaine, on pourra avancer que l'abandon de la convention de véracité des Lumières, qui permet à la romancière de se présenter comme telle, est ce qui autorise non seulement Constance de Salm et George Sand, situées en aval de notre corpus, à s'exprimer plus librement sur un projet de nature poétique dans leur métadiscours, mais aussi, dans le texte même, à relever le défi de franchir les limites de la formule épistolaire, chacune à sa manière.

# CHAPITRE PREMIER

## DISCOURS D'ENCADREMENT : LIEU DE TRANSITION ET DE LÉGITIMATION

Le discours paratextuel que nous proposons d'étudier ici n'est pas celui de toute littérature. Il est celui d'un genre précis — le roman —, d'un courant et d'une époque déterminés — le début du romantisme; de plus, il est produit exclusivement par des femmes et encadre un rassemblement de lettres fictives. Les deux dernières caractéristiques — la féminité du discours et la pratique d'une forme démodée —, à elles seules, semblent exiger une caution ou une légitimation, que nous allons signaler dans ce chapitre, car elles sont à l'œuvre dans les préfaces et les autres discours d'encadrement des récits de notre corpus. Il faut toutefois rappeler que les deux premières caractéristiques — le genre romanesque et le courant romantique — ont également été considérées comme problématiques en leur temps, fait qu'ont entre autres observé les différents travaux sur le paratexte. Dans son introduction aux *Préfaces de George Sand,* Anna Szabó note que « la préface, surtout romanesque, est [...] un discours de légitimation — en vue de légitimer à la fois un genre *bâtard* et la place de l'auteur dans une généalogie dont il se réclame[24] ». Il en va de même des œuvres romantiques, qui refusent tout dogme esthétique ou politique, et dont les meilleures préfaces, toujours selon Szabó, sont aussi celles « de l'artiste-prophète, incarnation du pouvoir spirituel des temps modernes. Dans l'attitude de Balzac, de Michelet ou de Sand, c'est le *moi*

---

[24]. Anna Szabó, « Introduction » aux *Préfaces de George Sand,* Debrecen (Hongrie), Studia Romanica de Debrecen, 1997, p. 13.

romantique qui s'exprime, ce moi [...] qui, en quête d'absolu, aspire à accréditer des valeurs virtuelles[25]. »

Ce chapitre se divisera en trois parties. Dans un premier temps, nous présenterons différents points de vue critiques et théoriques qui nous ont servi de repères pour l'élaboration de notre réflexion sur le paratexte du roman épistolaire féminin. Comme la question des limites et du renouvellement des formes — avec celle d'une époque charnière — nous guidera tout au long de la thèse, nous avons accordé une attention particulière aux études mettant l'accent sur l'idée de transition historico-littéraire, mais aussi à celles qui voyaient dans le paratexte un outil pour circonscrire, limiter, encadrer le texte, et non pas seulement le présenter.

Dans un deuxième temps, à travers l'analyse des différents métadiscours de nos romans, nous nous consacrerons au « passage » qu'effectue le corpus, c'est-à-dire à ce qui reste de paratexte du roman épistolaire traditionnel et à ce qui dénote son abandon progressif, puis à ce qui annonce une nouvelle conception du roman et de la création romanesque. En plus de l'évolution des titres, qui illustre bien ce passage, nous verrons que certains discours d'encadrement (préfaces, postfaces, avant-propos, dédicaces) permettent d'observer une transition, une espèce de tiraillement entre la forme des Lumières, où l'auctorialité du texte était niée pour prétendre à l'authenticité des lettres, et une forme du XIX$^{e}$ siècle, où c'est la préface, et non plus les lettres, qui doit être considérée comme authentique. Dans quelques-uns de ces romans, on notera même la présence d'une double préface ou d'un double discours d'encadrement, dont les prétentions se contredisent et qui nous semblent typiques de ce tiraillement.

En troisième lieu, nous nous pencherons exclusivement sur les préfaces d'un nouveau type, celles où la romancière s'affiche comme telle et ne prétend plus à l'authenticité des lettres, en voyant les lieux communs qu'elles contiennent. Il sera

---

[25]. *Ibid.*, p. 7.

essentiellement question de deux de leurs caractéristiques : la légitimation de l'écriture par l'invocation des intentions morales du roman et la revendication des seules qualités formelles que se reconnaît la romancière, celles du naturel et de la simplicité (du style et de l'histoire).

**Repères critiques et théoriques :**
**aspects fonctionnel et pragmatique, limites du paratexte**

*Seuils* de Gérard Genette est le premier ouvrage complet à avoir été consacré à cette dimension pourtant importante de l'objet livre et aussi vieille que la littérature elle-même, l'appareil qui entoure et protège le texte, en imposant au public à la fois le point de vue de l'auteur et une façon de lire son œuvre. Genette y poursuit grosso modo deux objectifs : d'un côté, il observe la récurrence de certaines formes et fonctions du paratexte, dépendamment des genres, des époques et d'autres facteurs, de laquelle il conclut à certains types (c'est l'aspect fonctionnel); de l'autre, il démontre la force illocutoire du message, orienté essentiellement vers un destinataire à convaincre (c'est l'aspect pragmatique). Dans notre corpus, on verra que l'aspect fonctionnel et l'aspect pragmatique du paratexte sont intimement liés par des particularités communes qui ont trait à la double minorisation de la femme auteur et du roman épistolaire au XIX$^{e}$ siècle. Penchons-nous d'abord brièvement sur chacun de ces deux aspects, tels que les envisage Genette, en mentionnant au passage l'intérêt qu'ils présentent pour l'étude des romans épistolaires féminins.

Pour Genette, il est essentiel de s'intéresser à l'aspect fonctionnel du paratexte, en d'autres mots de le diviser en types qui répondent aux différents genres de textes qu'ils introduisent :

> Essentiel, parce que, de toute évidence, et sauf exceptions ponctuelles [...], le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte. [...] Les fonctions du paratexte constituent un objet très empirique et très diversifié, qu'il faut dégager d'une manière inductive, genre par genre et souvent espèce par espèce[26].

Mentionnant que tout paratexte est un discours souvent « contraint », Genette propose une méthode qui consisterait à « repérer des sortes de *types fonctionnels*[27] » et il dégage ainsi lui-même les constantes de divers types de préfaces : autographe, allographe, dénégative, etc. Une préface allographe (écrite par une personne autre que l'auteur du texte), par exemple, possède une fonction de recommandation que ne possède pas l'autographe. Suggérant qu'il existe des types fonctionnels de préfaces également pour chaque genre littéraire, Genette ne poursuit néanmoins pas dans cette direction, ce que fera plus tard Jan Herman pour le roman épistolaire des années 1760-1780. Quant à nous, si la tentation est grande de définir un type de préface féminine à partir de fonctions communes aux différents textes pour la période et le genre qui nous intéressent, nous verrons que ce « type » est trop mobile pour être précisément déterminé. C'est que notre corpus, au contraire de celui de Jan Herman, se situe dans un tournant où le paratexte du roman épistolaire se modifie complètement, précédant une période qui verra la disparition de cette forme romanesque. Nous tenterons donc plutôt de voir comment est illustré ce tournant dans le métadiscours.

On sait qu'une fonction importante de toute préface féminine au XIX^e^ siècle est de justifier l'écriture elle-même, fonction qui reste marginale, exceptionnelle, dans la préface masculine. L'écriture y est montrée comme ayant un but précis qui n'est

---

[26]. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 16-17.
[27]. *Ibid.*, p. 17.

jamais l'art ou la littérature et y est plutôt présentée comme une pratique instrumentalisée. Dans notre corpus, elle peut être un gagne-pain chez les aristocrates émigrées pendant la Terreur comme M^me^ de Souza, un exutoire à une douleur ou à un vide personnel comme chez Sophie Cottin. Mais la justification la plus répandue est évidemment la moralisation sous toutes ses formes (didactique, propagande, etc.), finalité, pour reprendre l'expression de Christine Planté, « plus noble, plus avouable encore puisque plus altruiste et plus contrôlable[28] »; ce sera celle, entre autres, de Félicité de Genlis et de Germaine de Staël.

Mais que peut avoir de spécifique, au début du XIX^e^ siècle, la préface du roman féminin *épistolaire* ? L'accent que nous mettons sur la forme dans notre thèse est-il seulement un sujet de préoccupation pour les romancières ? En d'autres mots, les préfaces présentes dans ces romans s'articulent-elles également autour de finalités proprement littéraires, stylistiques, formelles ? Si le chapitre qui suit celui-ci se penche sur deux cas exceptionnels de projets où est questionnée la forme épistolaire fictive, dans le présent chapitre, consacré à ce que les différents paratextes ont de plus général, à leurs lieux communs, nous verrons que la majorité des discours d'encadrement évacuent presque totalement les préoccupations formelles. Tout au plus, en ce qui concerne le style, la préface se borne-t-elle à vanter le « naturel » et la « simplicité » du texte, qualités proprement féminines auxquelles s'attendent — et qu'exigent à l'exclusion de toute autre — la critique et les lecteurs, et pour lesquelles la préfacière, sauf exception, ne songe pas même à mettre en valeur les avantages de la forme épistolaire. Pas un mot sur la lettre, donc, comme forme ou comme mode narratif, à moins que, comme nous le verrons dans quelques exceptions, la préface ne prétende à l'authenticité de ces mêmes lettres, à la façon du roman épistolaire traditionnel, mais sans qu'il soit

---

[28]. Christine Planté, *la Petite Sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, p. 181.

encore ici question de leur style, de leur force dans le texte, des possibilités qu'elles offrent.

Face à ces questions d'ordre formel, l'aspect pragmatique du paratexte nous aide à comprendre la quasi-absence du thème littéraire dans la préface (ou la postface). Genette définit le statut pragmatique d'un élément de paratexte « par les caractéristiques de son instance, ou situation, de communication : nature du destinateur, du destinataire, degré d'autorité et de responsabilité du premier, force illocutoire de son message[29] ». Le « degré d'autorité » accordé à une préface féminine n'est forcément pas le même au XIX^e siècle que celui que l'on accorde à une préface masculine. Nous avons déjà signalé que, dans le cas d'un roman didactique ou moralisateur, la femme qui écrit est censée le faire au service d'une doctrine extérieure, dont elle n'est que la représentante. Sa constante justification prouve que le destinateur de la préface est toujours une femme qui s'adresse à la critique masculine traditionnelle qui la juge. Il ne nous faut pas perdre de vue cette position particulière dans laquelle se tient la romancière.

Si c'est dans l'étude de ses traits fonctionnels (récurrences thématiques et formelles spécifiques au corpus) et pragmatiques (effets de réception) qu'on décèlera dans le paratexte les caractéristiques les plus significatives du roman épistolaire féminin du tournant du XVIII^e siècle, il nous faudra également tenir compte d'un autre aspect du paratexte, qui est son rôle de limite du texte. Voyons comment celui-ci se présente, avant d'en donner une définition qui sera propre à l'utilisation que nous ferons de ce concept.

Certains critiques mettent en relief des rapports entre le paratexte et le fonctionnement interne de l'œuvre relevant à la fois de la métonymie, de la métaphore et de la mise en abyme, le paratexte étant en quelque sorte l'emblème du texte, une représentation des limites *du* texte et une réflexion des limites *dans* le

---

[29]. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 13.

texte. Claude Duchet, par exemple, distingue deux aspects du titre, sa face hors-texte et sa face texte :

> D'un côté le titre, désignation conventionnelle d'un objet de lecture, nom propre d'un texte lexicalisé en divers discours, accompagné ou non d'autres éléments signalétiques, ressorti à un métalangage. [...] En même temps le titre est un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique[30].

Georges Jacques, lui, compare le fonctionnement interne d'un roman de Flaubert à son discours intitulant, « à la fois annonce d'un texte et microtexte autosuffisant », « lieu privilégié de l'écriture romanesque[31] ». Il note que, dans le passage du titre *l'Éducation sentimentale* au sous-titre *Histoire d'un jeune homme*, « le romancier semble [...] opérer une restriction », mais qu'« à ce premier mouvement du texte correspond cependant un processus inverse dans l'ultime paragraphe du roman [...] [qui a] la portée d'une généralisation ». Il ajoute que « toute la vie du texte semble se dérouler entre une restriction et un élargissement[32] », entre une fermeture et une ouverture, entre des limites et une transgression.

C'est une question qui a intéressé également Martine Léonard qui, dans son ouvrage *André Gide ou l'Ironie de l'écriture*, consacre un chapitre à la question des « préambules » chez le romancier. Nous fiant à la description qu'elle en fait, nous pouvons dire que ceux-ci occupent des fonctions similaires aux préfaces des pseudo-éditeurs des romans par lettres du XVIIIe siècle telles qu'étudiées par Jan Herman. Plusieurs récits de Gide s'ouvrent sur un préambule :

---

30. Claude Duchet, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, 12, décembre 1973, p. 52.

31. Georges Jacques, « *L'Éducation sentimentale*. Les bornes d'un texte », *Les Lettres romanes*, XXX, 1976, p. 166.

32. *Ibid.*, p. 153.

> Rares sont les récits qui commencent d'emblée par le *je* du narrateur [...]; dans la plupart des cas le récit proprement dit est précédé d'une présentation, ou préambule, dont le résultat est de reculer le début du récit. Il faut bien distinguer ici ce que nous appelons « préambule » et la *Préface* où l'auteur s'exprime sur son œuvre : ici il s'agit d'une sorte de préface fictive, en quelque sorte, intégrée au récit[33].

Ces préambules se présentent essentiellement comme des récits, introduisant, annonçant le récit principal qui doit suivre. Dans *l'Immoraliste*, par exemple, le récit oral que fait Michel, récit principal, est transcrit dans une lettre qu'un de ses amis envoie à un autre, le récit de Michel — celui qui est transcrit — étant introduit par quelques commentaires et explications que fait son ami au début de la lettre. Le *il* de Michel dans le préambule devient donc un *je* dans le récit, et la fonction du *il*, selon Léonard, « est de tracer [...] les limites du récit[34] », le passage d'un pronom à l'autre devenant la limite elle-même. Mentionnant le roman épistolaire du XVIIIe siècle, Martine Léonard explique que « c'est de cette époque que viendrait la mode (sinon exactement l'origine) du roman se camouflant en autobiographie, et donc la nécessité de ces préambules où l'auteur se dissocie du narrateur et dont la fonction ambiguë dans le contexte du XVIIIe siècle est de signaler le roman tout en feignant de le camoufler[35] ». Contrairement à Laurent Versini, à Jan Herman et à la plupart des spécialistes du roman épistolaire, qui prennent *les Liaisons dangereuses* comme modèle d'achèvement, exemple ou pivot, le roman épistolaire du XVIIIe siècle auquel se réfère Léonard, d'apparence autobiographique, appelle davantage un modèle comme *la Vie de Marianne* de Marivaux, qui dans la page de titre de l'édition originale se présentait essentiellement comme une autobiographie, où n'apparaissait pas le nom du romancier. La différence entre les préfaces des

---

33. Martine Léonard, « Aux frontières du récit : fonction du préambule », dans *André Gide, ou l'Ironie de l'écriture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 33.

34. *Ibid.*, p. 41.

35. *Ibid.*, p. 39.

romans de Laclos et de Marivaux et les préambules de Gide réside essentiellement dans le fait que chacun sait qu'André Gide est l'auteur véritable du roman, et la « préface fictive », pour reprendre les termes de Martine Léonard — Genette dirait la préface « dénégative » —, n'est pas là tant pour convaincre le lecteur de l'authenticité du texte que pour en tracer les limites spatiales.

Si l'on se fie aux catégories de Genette, nous avons toutefois affaire, dans tous ces cas, au même type de préface, soit une préface auctoriale (parce qu'écrite par l'auteur) dénégative (celui qui s'y exprime prétendant ne pas avoir écrit le texte qui suit), ou allographe fictive (c'est-à-dire simulant une préface allographe, écrite par quelqu'un d'autre que l'auteur). Les rapports entre le texte et le paratexte chez Gide ressemblent à ceux du roman épistolaire traditionnel. Dans les récits de Gide, le passage du préambule au début du récit proprement dit est également, selon Léonard, « le passage du niveau de l'histoire du préambule au niveau du discours du récit; on pourrait dire que le préambule c'est l'histoire du discours du récit[36] ». Ce qui est histoire pour le préambule, donc, devient élément de discours dans le récit principal. Le personnage présentateur dans le préambule est souvent le médiateur entre un récit oral ou écrit fait par un autre narrateur et le récit écrit que lui-même en propose. C'est le cas des romans par lettres comme *les Liaisons dangereuses* (même si le discours y est assumé par plusieurs) et *la Vie de Marianne*. Léonard, dans ce concept de frontière ou de limite entre le récit et le discours, part du même postulat qu'Henri Mitterand qui, dans son article « Le discours préfaciel[37] », avance que le roman et la véritable préface sont deux situations de communication différentes. À l'exemple d'Émile Benveniste, Mitterand établit une distinction entre deux types fondamentaux d'énoncés : le discours et le récit. Dans

---

36. *Ibid.*, p. 43.

37. Henri Mitterand, « Le discours préfaciel », dans Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *la Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, p. 3-13.

cette optique, la préface fictive porte tous les traits du récit, tandis que la préface authentique porte ceux du discours.

Le fait qu'un récit possède un « préambule » (qu'on l'appelle « fausse » préface, préface dénégative ou préface allographe fictive), comme par exemple les romans par lettres du XVIIIe siècle, ou n'en possède pas, comme la majorité de ceux du corpus qui nous intéresse ici (qui ont de « vraies » préfaces, auctoriales authentiques), appelle dans les faits deux conceptions différentes du récit. D'un côté, Martine Léonard insiste sur le fait que le préambule permet de souligner le caractère clos du récit (donc de le constituer comme histoire), puisque le personnage présentateur du récit l'expose comme tel. Il en est de même du pseudo-éditeur des correspondances fictives du XVIIIe siècle qui, comme on le verra plus tard avec Jan Herman, bien que prétendant souvent n'offrir que certaines lettres tirées d'un dossier « prototextuel » plus vaste (l'ensemble de la correspondance prétendument existante d'où est tirée cette sélection), livre une histoire « fermée » sur le plan temporel, spatial et idéologique. D'un autre côté, Martine Léonard explique que

> dans *la Porte étroite* [d'André Gide] l'absence de préambule accompagne une structure « ouverte » : on ne sait pas très bien où commence ni où finit l'histoire [...]. Plus, on ne sait pas en quoi consiste l'histoire, s'il s'agit de celle de Jérôme ou de celle d'Alissa; il semble que le récit dévie du premier vers la seconde, mais n'est-ce pas simplement que le narrateur, à un moment donné, renonce à sa tâche ? Or, un préambule aurait nécessairement situé le récit de Jérôme et constitué celui-ci en histoire[38].

On voit que deux structures sont possibles, selon la présence ou non d'un préambule ou d'une préface fictive, structures que l'on peut, à l'instar de Léonard, définir selon le degré d'« ouverture » de chacune.

---

[38]. Martine Léonard, *loc. cit.*, p. 57.

Ces hypothèses, tout en accordant une importance déterminante à cet élément paratextuel qu'est le préambule ou la préface fictive, sont intéressantes en ce qu'elles nous permettent de décrire une des spécificités de notre corpus, soit son ouverture, qui est une caractéristique qu'on retrouve à d'autres niveaux du texte, sur les plans idéologique, culturel et social, ou temporel et spatial, comme on le verra dans la deuxième partie de la thèse. Les limites du texte sont ainsi emblématiques des limites internes de l'œuvre.

La remarque de Martine Léonard au sujet de l'incertitude essentielle de *la Porte étroite*, celle concernant l'identité du « héros » de l'histoire, incertitude liée à l'absence de préambule, s'appliquerait bien à divers romans de notre corpus. Il y a de nombreux personnages principaux dans chacune de ces œuvres, égaux dans l'accès à l'écriture des lettres ou selon leur importance dans l'intrigue, ce qui fait d'eux autant de héros relatifs. De plus, sur le plan temporel, nos romans se démarquent souvent par l'absence de fin romanesque bien marquée, au contraire du récit épistolaire classique, absence de fin que signale également Martine Léonard au sujet des récits sans préambule de Gide, où on ne sait pas exactement ni où commence ni où finit l'histoire[39]. La structure « ouverte » qu'elle remarque dans ces récits rappelle encore celle des romans épistolaires d'Isabelle de Charrière, tous dépourvus de discours d'encadrement et dont deux dans notre corpus ont un titre débutant par l'expression « *Lettres trouvées* », romans qui faisaient par ailleurs dire à M^me^ de Staël, s'adressant à l'auteure : « je ne sais rien de plus pénible que votre manière de commencer sans finir[40] ».

Rappelons que les préfaces d'éditeurs fictifs disparaissent de notre corpus et qu'elles sont remplacées par de vraies préfaces où l'auteure se présente comme

---

[39]. *Ibid.*, p. 40.

[40]. Germaine de Staël à Isabelle de Charrière, 27 août 1793, à propos des *Lettres neuchâteloises*, parues en 1784. Cité par Isabelle et Jean-Louis Vissière, « Présentation » à Isabelle de Charrière, *Lettres neuchâteloises*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Littérature », 1991, p. 19.

telle, expliquant les raisons qui l'ont poussée à écrire un ouvrage présenté essentiellement comme fictif, se taisant le plus souvent sur le mode narratif utilisé (les lettres), comme s'il s'agissait précisément d'une question sans importance. Ces préfaces authentiques ne peuvent jouer le rôle de définition des limites du récit comme le font les préfaces fictives. De même, *la Porte étroite* de Gide, si elle avait été précédée d'une préface authentique, n'aurait sans doute rien perdu de son caractère incertain.

Grâce à ces quelques indications tirées des travaux de Martine Léonard, Henri Mitterand et Gérard Genette, nous pouvons affirmer qu'entre les deux corpus, l'un de romans épistolaires écrits en majorité par de « grands » écrivains masculins au milieu du XVIIIe siècle, l'autre par des femmes du début du XIXe siècle, nous assistons au passage d'un paratexte de la catégorie du « récit » accompagnant un texte de la catégorie du « discours » — d'un « récit clos » — à leurs contraires, c'est-à-dire un à paratexte de la catégorie du « discours » accompagnant un texte de la catégorie du « récit » — mais un récit « ouvert » (sur plusieurs plans). Il s'agit là d'une autre façon de voir le passage — à l'œuvre dans notre corpus — d'une préface fictive et dénégative, qui présente les lettres comme authentiques, à une préface authentique considérant les lettres comme une fiction. Cette idée d'une limite (spatiale) se trouvant entre la préface (ou un autre métadiscours) et le texte, le roman lui-même, nous sera utile pour montrer comment la romancière conçoit le roman épistolaire et comment il évolue. C'est en partie pourquoi nous préférons parler dans ce chapitre de « discours d'encadrement », qui suggère une démarcation entre celui-ci et le roman que ne supposerait pas nécessairement l'expression « discours d'accompagnement ».

## Passage du dénégatif à l'authentique

La deuxième partie de notre réflexion s'appuiera plus spécialement sur une étude de Jan Herman, *le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*[41]. Dans cette thèse sur le roman épistolaire de *la Nouvelle Héloïse* aux *Liaisons dangereuses* (donc de 1761 à 1782), le narratologue propose de tracer les paramètres pour un modèle narratologique de cette forme, en mettant notamment l'accent sur ses différents paratextes. Herman explique que ces paratextes, parmi lesquels on trouve d'omniprésentes préfaces et un métadiscours infrapaginal fréquent, présentaient le texte essentiellement comme le produit d'un assemblage, par un « éditeur », de lettres prétendument authentiques tirées le plus souvent d'un ensemble, au départ plus large, d'une ou de plusieurs correspondances — le prototexte —, auquel le lecteur, lui, n'avait pas accès. La composition du texte apparaissait ainsi seulement comme un acte de *sélection* (extradiégétique); la plume de l'auteur n'y avait joué aucun autre rôle, sinon par quelques modifications stylistiques ou orthographiques, parfois par la traduction des lettres, lettres où on a pu également changer les noms de personnes ou de lieux, soi-disant pour éviter de faire reconnaître les épistoliers et de les compromettre. « Le texte définitif, explique Herman, se présente comme une refonte et comme l'effacement partiel d'un texte préexistant, d'un *prototexte* [...]. Des différentes sélections extradiégétiques résulteraient les différents types de roman épistolaire : monodie, duo, polyphonie[42]. »

Dans un tel système, la préface apparaissait comme un « métarécit », c'est-à-dire comme un récit de la découverte et de la transmission à l'éditeur du manuscrit, puis du choix des lettres, de leur disposition, des retouches qu'on y avait apportées

---

41. Jan Herman, *op. cit.*
42. *Ibid.*, p. 30.

(voire de leur traduction) et de leur publication. C'était le récit de la transformation du prototexte en texte, d'un dossier informe au départ en dossier organisé, transformation que Herman tient pour le principe de la « stratification textuelle » caractéristique du roman du XVIII^e siècle, pas seulement du récit épistolaire, puisqu'elle est également constitutive du récit-Mémoires, forme dominante du début de ce siècle.

Herman tient également compte du fait que cet abondant discours narratif du paratexte s'effaçait par contre entièrement derrière le discours du personnage dans le roman lui-même. Ainsi, durant la période où l'on compte le plus de romans épistolaires, deux traits narratologiques essentiels se dégagent, qui distinguent ceux-ci du récit à narrateur omniscient[43] et qui constitueront les deux paramètres du modèle narratologique du roman par lettres selon Herman : une diégétisation de la fonction narrative, l'acte narratif étant délégué à un personnage faisant partie de l'« intrigue », son témoin ou en ayant eu vent; la paratextualisation des fonctions métanarratives, l'effacement du narrateur au profit du discours du personnage dans le texte favorisant une activation des fonctions métanarratives et la fictionnalisation de ces procédés dans le discours d'encadrement (particulièrement dans les préfaces et notes de bas de page).

Herman explique — c'est l'hypothèse de sa thèse, à laquelle nous nous rallions — que cette mise en scène paratextuelle était justifiée par une des exigences fondamentales de la poétique des Lumières, soit le désir d'« authenticité », désir qui succéda aux exigences du XVII^e siècle, où la littérature se disait imitation de la nature, où « le texte imite le réel, non pas tel qu'il est, mais en se conformant à un discours normatif, la doxa classique, qui s'appuie notamment sur les règles de la vraisemblance et des bienséances[44] ». Le roman épistolaire apparaissait ainsi à la

---

43. Le récit « traditionnel » à narrateur omniscient, en fait, succédera davantage au roman par lettres qu'il ne l'aura précédé, selon Herman.

44. Jan Herman, *op. cit.*, p. 7.

fin d'un passage, d'une évolution entre une vraisemblance du fond et une vraisemblance de la forme qui s'est opérée entre le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle. Selon Herman,

> La crise du roman vers 1700 est inséparable de la remise en question d'un certain nombre de notions poétologiques, notamment de la vraisemblance. S'il est vrai qu'au Siècle classique, la vérité historique des faits racontés garantissait (selon les uns) ou compromettait (selon les autres) la vraisemblance, au XVIII^e^ siècle, en revanche, la vraisemblance se portera garante de la vérité du récit. Cette inversion de rapports ne peut s'expliquer que par la retraduction des concepts de vraisemblance et de vérité au cours du Siècle des lumières. L'essor du roman-mémoires en la première moitié du siècle et la vague épistolaire de la seconde moitié marquent les jalons importants de cette transformation : d'une vraisemblance externe à une vraisemblance interne, d'une vérité du dit à une vérité du dire[45].

En conclusion, Herman explique la « décadence de la formule narrative épistolaire » après 1782 par un détachement général du roman du critère de *plausibilité*, le narrateur du roman se désignant de plus en plus expressément comme tel et s'exhibant comme le producteur, voire comme l'inventeur du récit.

Or, la forme épistolaire devenant démodée au XIX^e^ siècle, abandonnée par les grands romanciers masculins, ce sont des femmes qui, de façon majoritaire — et par défaut —, se l'approprient. Nous verrons qu'elles se posent dans les préfaces accompagnant leurs récits par lettres comme « inventrices », au plein sens du mot, comme responsables d'un projet romanesque où la lettre participe à la fois de ce minimalisme événementiel typique du roman féminin du tournant du siècle et d'un certain réalisme domestique ou psychologique. Les observations d'Herman sur le roman épistolaire traditionnel, en tant qu'il était attaché à une vraisemblance de la forme qui s'atténue au tournant du XVIII^e^ siècle, nous amènent à conclure qu'un intérêt essentiel des préfaces de nos romancières se trouve dans la frontière

---

[45]. *Ibid.*, p. 7-8.

qu'elles franchissent ou ont franchie entre la préface auctoriale de type dénégatif, de mise au XVIII[e] siècle pour le roman par lettres, et la préface auctoriale authentique assomptive, celle où l'auteur se présente comme tel et évoque les conditions de production ou les motivations idéologiques de son œuvre. Le caractère discontinu de l'écriture épistolaire et le foisonnement des genres narratifs dans ces récits (les lettres étant entrecoupées de bribes de journaux intimes, de narration à la première personne et parfois même de narration omnisciente), que ne pouvait se permettre le récit classique et que nous remarquons de façon quasi systématique dans notre corpus, sont en accord avec la disparition de la prétention à l'authenticité des lettres, celles-ci apparaissant maintenant ouvertement comme un « mode narratif » romanesque au même titre que les autres. Le romancier ne cherchant plus à nier être l'auteur des lettres, celles-ci s'intègrent dans un ensemble plus large comprenant d'autres techniques narratives, allant d'un texte de clôture narré succédant au recueil de lettres aux insertions de formes intimes fictives (journaux, Mémoires, etc.), parfois nombreuses, entre les lettres qui constituent l'armature du roman.

En ces matières, dans notre corpus, quatre phénomènes sont à prendre en considération, car ils s'éloignent du modèle narratologique tracé par Herman pour le roman épistolaire de 1761 à 1782. Le premier est le fait que la préface n'est plus systématique. Sur 48 romans étudiés, on ne compte que 29 titres comprenant un ou plusieurs discours d'encadrement, soit 60 pour cent du corpus. Le deuxième phénomène est la baisse, parmi ces métadiscours, du nombre de préfaces de type dénégatif; il n'y en a que cinq, parmi lesquelles il faut noter que deux seulement revendiquent l'authenticité des lettres; les trois autres, curieusement, comme toute préface dénégative, attribuent l'écriture du manuscrit à un auteur qui n'est pas nommé, parfois dit disparu, et racontent même l'histoire du manuscrit, mais ce manuscrit est celui d'un véritable roman, non d'une correspondance authentique.

La troisième possibilité est la présence de deux préfaces originales (ou plutôt de deux textes de type préfaciel), dont une première est une préface de type authentique assomptive (où l'auteur revendique l'écriture du récit et s'explique) et une seconde, dénégative, qui succède à l'authentique et présente la correspondance comme vraie. Ces cas de « double préface », ou plutôt de double discours d'encadrement, puisqu'il s'agit parfois d'une préface et d'une postface, illustrent parfaitement le tiraillement entre deux époques, entre deux façons d'envisager le roman épistolaire. Le quatrième cas, enfin, est majoritaire : c'est l'usage de la préface authentique (23 préfaces sur 29), où le roman épistolaire, contrairement au modèle narratologique de cette forme au XVIII^e^ siècle, est présenté comme le serait n'importe quelle forme de roman, ainsi que l'usage s'est transmis jusqu'à nos jours.

Nous ne nous attarderons pas au premier phénomène, l'absence de préface. Michel Delon la considère, dans le cas d'Isabelle de Charrière, comme un « refus de la littérature comme système rhétorique figé » et y voit une « continuité » qui « s'établit de la lettre intime à la lettre publique et au genre littéraire du roman épistolaire[46] ». Il propose cette interprétation après l'observation des titres de l'écrivaine, eux qui supposent une communauté formelle (épistolaire), peu importe le genre pratiqué : romans, pamphlets politiques, etc. Après les remarques que nous ferons sur les préfaces effectivement rédigées, nous verrons que son absence est peut-être la meilleure solution pour la femme-auteur qui tombe, chaque fois qu'elle recourt au métadiscours, dans le piège des stéréotypes que lui attribue la critique, exception faite de George Sand.

Après avoir suivi l'évolution des titres des romans épistolaires féminins, les phénomènes de la préface dénégative et du double discours d'encadrement seront abordés, puis nous nous consacrerons à l'analyse du phénomène le plus souvent

---

[46]. Michel Delon, « *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* ou l'éloge de l'amphibie », dans *Une Européenne : Isabelle de Charrière en son siècle. Actes du Colloque de Neuchâtel, 11-13 novembre 1993*, Hauterive-Neuchâtel, Éditions Gilles Attinger, 1994, p. 198.

observé dans notre corpus de préfaces, celui de la préface authentique assomptive, dont nous relèverons les lieux communs et les objectifs littéraires.

***Titrologie : nommer le récit épistolaire féminin***

> *Le titre est évocateur d'un type de texte, d'un auteur, d'un genre, d'un courant littéraire, d'une culture, d'une société.*
>
> Leo H. Hoek, *la Marque du titre*[47]

La page de titre participait pleinement du modèle narratologique tracé par Jan Herman pour le roman épistolaire des années 1760-1780, annonçant, avant la préface, les prétentions que cette dernière devait développer : dénégation auctoriale, dénégation romanesque, revendication de l'authenticité des lettres. Ainsi, avant de nous pencher strictement sur le discours préfaciel, relèverons-nous quelques caractéristiques du discours intitulant des romans de notre corpus, pour voir s'ils suivent également la tendance générale des autres éléments du paratexte.

Voyons premièrement comment se présente un exemple de page de titre entière, celle du roman de Fanny Messageot de Tercy, *Louise de Sénancourt*, roman qui ne devait pas survivre à son édition originale de 1817 chez Maradan, un des principaux éditeurs parisiens de romans féminins de la première moitié du XIXe siècle :

---

47. Leo H. Hoek, *la Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton Éditeur, 1981, p. 282.

LOUISE

DE

SÉNANCOURT,

PAR M^ME DE T...,

Auteur de CÉCILE DE RENNEVILLE et de MARIE BOLDEN.

---

À PARIS,

CHEZ MARADAN, LIBRAIRE,
RUE GUÉNÉGAUD, Nº 9.

---

1817.

Sans qu'on puisse la considérer comme un modèle absolu, dans un corpus où les variations titrologiques sont nombreuses (tant dans la façon d'intituler et de sous-intituler que de présenter le nom de l'auteure), la page de titre du roman de Fanny

Messageot de Tercy nous apparaît typique de quelques caractéristiques majoritaires, desquelles ressort l'allégement général de la page de titre par rapport à la pratique des Lumières.

On y voit tout d'abord, comme c'est le cas dans une majorité de romans, le titre formé exclusivement d'un anthroponyme, en l'occurrence le nom complet (prénom et patronyme avec particule) de son héroïne, non accompagné de sous-titre (minoritaire dans notre corpus) ni d'indication générique paratitulaire (il est vrai que ce n'est pas encore systématiquement l'usage à l'époque). Le cryptonyme de « M^me de T... » sert à désigner l'auteure, dont le sexe et le statut civil sont certains, mais non la véritable identité; de cette dénomination de l'auteure observée dans notre corpus parmi plusieurs autres variantes (anonymat complet, pseudonymat, onymat complet ou partiel[48]), on ne peut inférer aucune tendance majoritaire significative. Comme c'est souvent le cas dans notre corpus, cependant, le nom de l'auteure porte en annexe — jouant une fonction de recommandation — les titres de deux de ses ouvrages précédents, *Cécile de Renneville* et *Marie Bolden*. Il faut noter que ces deux titres — qui ne désignent pas des romans épistolaires — se présentent selon le même modèle que celui de *Louise de Sénancourt*, étant exclusivement formés du nom complet de l'héroïne.

En matière de forme, comme dans la majorité des préfaces, le titre ne fait pas mention du mode narratif choisi pour ce roman, l'épistolaire; on peut ainsi le dire dépourvu d'appellation générique. Le lecteur ne peut être certain que d'une chose, c'est que Louise de Sénancourt est l'héroïne, sinon l'objet principal du roman, mais rien ne désigne son statut de correspondante. Le modèle de titre utilisant exclusivement l'anthroponyme (le cas le plus fréquent dans notre corpus) est porteur d'une incertitude qui ne peut exister avec un titre où apparaît l'appellation

---

48. Un onymat complet consiste à donner le nom véritable de l'auteure, par exemple « Pauline de Bradi », auteure des *Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse*; un onymat partiel ne donne que le patronyme, sans le prénom, par exemple « M^me la baronne de Staël-Holstein », auteure de *Delphine*.

générique, tel que *Lettres d'Octavie, jeune pensionnaire de la maison de Saint-Clair* ou *Pauline de Vergies ou Lettres de madame de Staincis*. Mais cette incertitude est-elle vraiment un problème quand la forme n'est plus une préoccupation, au profit du fond, comme en témoigne le titre typiquement « thématique », au sens où l'entend Genette[49], de Fanny Messageot de Tercy ? Louise de Sénancourt est effectivement scriptrice de 16 des 43 lettres que compte ce roman polyphonique, surpassant plusieurs autres correspondants, mais le héros masculin du récit, le baron de Saint-Alban, la dépasse, en en écrivant 24, même si son nom n'a pas le privilège d'apparaître dans le titre.

Ce que nous avons surtout voulu faire ressortir avec la page de titre de *Louise de Sénancourt*, c'est non seulement l'absence sur cette vitrine du roman de tout signe visant à faire croire à l'authenticité des lettres, ce qui aurait été une marque d'attachement au modèle narratologique des années 1760-1780, mais également un désintérêt face à une forme, le roman par lettres, qui a cessé d'être originale et qui apparaît désormais comme un mode narratif comme un autre, ce que confirmera à son tour le discours préfaciel. Même si à moitié anonyme, l'auteure, qui a déjà deux romans à son actif, en présente un troisième dont la forme importe peu et dont on ne sait qu'une chose : l'héroïne sera une jeune aristocrate, particule oblige, du nom de Louise de Sénancourt.

Mais puisqu'il ne faut pas considérer cette page de titre comme un modèle absolu, arrêtons-nous à certaines caractéristiques majoritaires et minoritaires concernant l'ensemble des titres. L'étude des modes de titrologie dans notre corpus peut nous éclairer sur divers phénomènes : l'évolution du titre du récit épistolaire, du titre du roman féminin, de la pratique titrologique romanesque en général au XIX[e] siècle. Ne perdant pas de vue ce dernier point, nous tenterons de montrer que l'évolution du titre suit celle du paratexte général du roman épistolaire féminin, où

---

49. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 78.

de plus en plus, contrairement à la pratique des Lumières, l'auteure revendique l'écriture du texte et le qualifie de « roman ». Parmi les variables dont nous tiendrons compte se trouvent la disparition du sous-titre et de la fonction appellative dans le titre, la réduction de la longueur des titres et l'utilisation graduelle et massive de l'anthroponyme, en l'occurrence les noms des personnages principaux (majoritairement féminins) dans le titre.

Sur les 72 titres de romans épistolaires féminins que nous avons répertoriés entre 1793 et 1837, 35 titres, soit moins de la moitié, sont accompagnés d'un sous-titre ou d'un second titre (c'est une diminution par rapport au corpus 1761-1782). De même, la longueur du premier titre est réduite et la page de titre allégée dans son ensemble. Cela, de façon générale, correspond à ce que Claude Duchet avait remarqué à partir de l'étude détaillée d'une liste de titres de romans parus sous la Restauration : disparition du second titre, réduction du premier et allégement de toute la page de titre allant souvent de pair[50]. Dans notre corpus, cette réduction du titre se fait le plus souvent au profit de l'effacement de l'appellation générique (surtout en sous-titre) et de l'emploi, qui semble se généraliser, des seuls anthroponymes (surtout féminins) dans une majorité de titres. Toutefois, le nombre quand même important de sous-titres (même dans les dernières années de notre corpus) nous fait penser que la façon d'intituler un roman épistolaire dépend d'une tradition dont on se défait difficilement, en comparaison avec d'autres formes romanesques plus typiques du XIX^e siècle. Mais il faut aussi rappeler que la pratique de sous-titrer un roman, même si elle est en perte de vitesse, n'est pas totalement absente du roman du XIX^e siècle, dont quelques-uns des monuments sont sous-intitulés : *Madame Bovary* porte le sous-titre de *Mœurs de province* et *Notre-Dame de Paris*, de *1482*.

---

50. Claude Duchet, *loc. cit.*, p. 56-58.

Plus qu'une fonction appellative, le titre du roman épistolaire féminin du début du XIXe siècle joue davantage une fonction référentielle. En d'autres termes, il oublie la forme pour annoncer des problématiques ou des thématiques auxquelles s'attacheront les romans : la famille (par exemple, *la Famille de Nancy, ou Lettres d'Eliza Alberti*), le couple (*Émilie et Alphonse*), un groupe féminin (*Trois femmes*). Pour reprendre la terminologie de Leo H. Hoek, spécialiste en matière de titrologie, notons également la présence non négligeable de « titres à opérateur spatial[51] » — donc désignant des lieux (matériels ou géographiques) : *le Château noir*, *Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse* —, ainsi qu'à « opérateur temporel[52] » — désignant une époque précise ou des moments historiques : *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, *Lettres de la Vendée*, *Euphémie ou les Suites du siège de Lyon*. Le discours intitulant peut également contenir la fonction édifiante que le lecteur retrouvera dans le reste de l'appareil paratextuel, surtout en préface, et dans le texte (par exemple, *les Malheurs de la jalousie ou Lettres de Murville et d'Eléonore Melcour*, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible ou Une grande leçon*). Enfin, ce qui corroborera nos conclusions sur la disparition de la fonction appellative au profit de la fonction référentielle, l'apparition de l'anthroponyme dans le titre ne semble pas avoir de lien direct avec l'accession ou non au rang de scripteur pour le personnage dont il est question et qui est souvent le héros ou l'héroïne du roman. La fonction référentielle — l'annonce d'une intrigue construite autour d'un personnage particulier — l'emporte dans le titre sur la fonction appellative — qui aurait apporté des précisions sur la forme du roman.

Il faut à cet égard rappeler qu'une forte majorité de pages de titres de récits épistolaires du Siècle des lumières accordait une grande importance, non pas à

---

[51]. Leo H. Hoek, *op. cit.*, p. 128.
[52]. *Ibid.*, p. 129.

l'indication générique[53], mais à la fonction appellative du titre (ou du sous-titre), ce dernier arborant le plus souvent les référents formels « *Lettres* » (par exemple, *Lettres portugaises* de Guilleragues) ou « *Correspondance* » comme premiers termes, souvent suivis par « *de...* » (par exemple, *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny) ou « *de... à...* » (par exemple, *Lettres de Milady Juliette Casteby à Milady Henriette Campley, son amie* de Mme Riccoboni). On peut penser que cette mention de la forme du texte était en grande partie due au fait que le recueil de lettres fictives était présenté comme véritable, donc ne tenant pas du roman. Le titre ou le sous-titre se devaient alors de jouer le même rôle que le reste de l'appareil paratextuel (préface ou postface, notes infrapaginales du pseudo-« éditeur », etc.) et de convaincre le lecteur. La fonction appellative du titre disparaît graduellement dans notre corpus, phénomène davantage du XIXe siècle que féminin selon toute évidence, les œuvres masculines présentant la même particularité. Il n'y a que 22 exceptions en matière d'appellation générique dans le titre au sein de notre corpus de 72 titres; il s'agit de moins d'un titre sur trois. Dans 12 cas, l'appellation générique est contenue dans le premier titre :

*Lettres trouvées dans la neige* (1793) d'Isabelle de Charrière,

*Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* (1793) d'Isabelle de Charrière,

*Lettres de la Vendée* (1801) d'Émilie Toulongeon,

*Correspondance du comte Callidon avec Madame Francine B**** (1801) de Lucy Oudard,

*Lettres de Clémence et d'Hippolite* (1806) de Mme Cazenove d'Arlens,

*Correspondance de deux amies* (1806) de Mme de Pont-Wulliamoz,

*Lettres d'Octavie, jeune pensionnaire de la maison de S.-Clair* (1806) de Sophie de Renneville,

*Lettres de Louise et de Valentine* (1811) de Mme Ducos,

---

53. L'indication générique au sens strict est le plus souvent paratitulaire, par exemple : « Tragédie », « Comédie », « Essai », « Roman ». On la retrouvait et on la retrouve toujours habituellement en annexe du titre (sous le sous-titre ou sous le titre lorsqu'il n'y a pas de sous-titre).

*Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse* (1815) de Pauline de Bradi,

*Lettres de Nanine à Sinphal* (1818), attribué à Germaine Necker,

*Correspondance de deux jeunes amis* (1820) de M[me] de Genlis,

*Lettres à Marcie* (1837) de George Sand.

Notons que deux de ces titres sont des romans d'Isabelle de Charrière (née en 1740), la doyenne de notre corpus, qui pratiquait le genre romanesque épistolaire bien avant la Révolution. Le fait que l'on trouve certaines pratiques de la forme traditionnelle ou des anciennes exigences éditoriales n'est pas étonnant chez celle qui, par ailleurs, ne sous-intitulait jamais ses romans. Avant la Révolution, elle avait successivement publié les *Lettres neuchâteloises* (1784), les *Lettres de mistriss Henley* (1784) et les *Lettres écrites de Lausanne* (1785 et 1787). On peut ainsi considérer les deux titres de 1793 comme la poursuite, dans le cadre d'une œuvre romanesque épistolaire déjà amorcée, d'une pratique de titrologie. En aval du corpus, il faut également tenir compte du statut exceptionnel des *Lettres à Marcie* (1837), tout à fait marginales sur le plan formel, comme nous le verrons plus loin, et auquel contribue le titre, dont la forme « *Lettres à* » a été choisi sciemment par Sand, selon nous, de façon à s'opposer au modèle traditionnel des « *Lettres de* » ou « *Lettres de... à...* ». En ce sens, l'appellation générique, loin de s'inscrire chez cette auteure dans la tradition, est plutôt son dépassement, sa remise en question.

L'appellation générique peut être également reléguée en sous-titre. Il y a neuf exemples de ce cas, mais on remarque une nette diminution lorsqu'on se dirige en aval du corpus :

*Adèle de Sénange, ou Lettres de Lord Sydenham* (1794) de M[me] de Souza,

*Les Malheurs de la jalousie, ou Lettres de Murville et d'Eléonore Melcour* (1796) de Louise de Cortambert,

*Les Petits Émigrés, ou Correspondance de quelques enfants* (1798) de M[me] de Genlis,

> *Pauline de Vergies, ou Lettres de madame de Staincis* (1799) de Claire de Tott,
>
> *Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes* (1802) de M^me^ Levacher de la Feutrie,
>
> *Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G**** (1804) de M^me^ de Krüdener,
>
> *La Famille de Nancy, ou Lettres d'Eliza Alberti* (1807), ouvrage anonyme, sous la signature cryptonymique « M^me^ Sur... de Fl*** »,
>
> *Il y a des choses plus extraordinaires, ou Lettres de la marquise de Cézanne à la comtesse de Mirville* (1811) de M^me^ d'Antraigues,
>
> *La Société au dix-neuvième siècle, ou Souvenirs épistolaires* (1825) de M^lle^ de Coligny.

Dans un unique cas, enfin, la fonction appellative se trouve à la fois dans le premier titre et dans le sous-titre :

> *Correspondance de deux amies, ou Lettres écrites d'Evian en Chablais à Baden en Autriche* (1806) de M^me^ de Pont-Wulliamoz.

Ces exemples de titres sont minoritaires dans notre corpus, contrairement au roman épistolaire du XVIII^e^ siècle. Il faut tout d'abord voir dans ce phénomène un signe de l'époque, le raccourcissement des titres faisant règle au début du XIX^e^ siècle. Une deuxième explication réside toutefois dans le fait que les romancières n'essaient plus de prétendre à l'authenticité des lettres qu'elles présentent lorsqu'elles pratiquent le roman épistolaire, comme la suite de ce chapitre le montrera à propos du passage de la préface de type dénégatif des Lumières à la préface authentique. Le nombre important de titres dépourvus de l'appellation générique soulève également la question de la fonction conative du titre, fortement liée à celle du caractère « démodé » du récit épistolaire après la Révolution, une génération s'étant déjà écoulée depuis la parution des chefs-d'œuvre comme *la Nouvelle Héloïse* et *les Liaisons dangereuses*. En d'autres mots, l'appellation générique disparaît fort probablement également pour des raisons commerciales ou publicitaires, le libraire craignant sans doute de ne pouvoir écouler un stock de

romans épistolaires, alors que la mode est au roman monumental, bientôt balzacien, et croyant que le lecteur averti ou critique pourrait être peu attiré par une page de titre avouant une allégeance à cette forme dépassée.

Autre signe d'époque, outre les fréquents référents géographiques, historiques ou de thématique familiale et conjugale, l'élément majoritairement employé dans les titres de notre corpus est l'anthroponyme seul. Claude Duchet, dans son article « Éléments de titrologie romanesque », a relevé l'accent mis sur le nom propre dans les titres des romans de la Restauration[54]. Effectivement, dans notre corpus, l'utilisation exclusive d'un seul ou de deux noms propres coordonnés est l'option la plus fréquente dans le choix du premier titre (44 cas) ou du sous-titre (2 cas), soit dans les deux tiers des cas. La présence du nom complet (prénom et patronyme) de l'héroïne comme seul élément du titre se retrouve dans 15 textes, avec une augmentation substantielle lorsqu'on se dirige en aval du corpus, augmentation qu'il faut voir comme d'autant plus significative compte tenu de la diminution du nombre de romans avec le temps. Ce sont :

*Adèle de Sénange, ou Lettres de Lord Sydenham* (1794) de Mme de Souza,

*Claire d'Albe* (1798) de Sophie Cottin,

*Marie de Sinclair* (1799) de Mme Ducos,

*Sophie de Beauregard, ou le Véritable Amour* (1799) de la comtesse de La Grave,

*Pauline de Vergies, ou Lettres de madame de Staincis* (1799) de Claire de Tott,

*Élise Duménil* (1801) de la marquise de Montalembert,

*Amélie Mansfield* (1802) de Sophie Cottin,

*Laure d'Estell* (1802) de Sophie Gay,

*Mathilde de Puiseley* (1803) de Marguerite Desbrosses,

*Julie de Saint-Olmont, ou les Premières Illusions de l'amour* (1805) de Mme Gallon,

---

54. Claude Duchet, *loc. cit.*, p. 57.

*Marie de Valmont* (1812) d'Augustine Dégotty,

*Athanasie de Réalmont* (1817) de Louise Brayer de Saint-Léon,

*Louise de Sénancourt* (1817) de Fanny Messageot de Tercy,

*Marie de Courtenay* (1818) de Joséphine de Sirey,

*Marguerite Aimond* (1822) de M[me] de Cubières.

On peut ajouter à cette liste de 15 titres, dont on remarquera que trois seulement sont formés de patronymes sans particule, deux situations où c'est le sous-titre qui est composé exclusivement du nom complet (prénom et patronyme) de l'héroïne :

*Le Courrier russe, ou Cornélie de Justal* (1807) d'Adélaïde Chemin,

*Le Voile, ou Valentine d'Alte* (1813) d'Adèle Cuellet,

ce qui porte le nombre à 17 titres.

Par contre, le nom complet du héros masculin comme seul titre n'apparaît que dans trois romans :

*Alphonse d'Armoncourt, ou la Belle-Mère* (1797) de M[me] de Sancy,

*Adolphe de Morni, ou les Malheurs de deux jeunes époux* (1805) de M[me] d'Argebouse,

*Alphonse de Lodève* (1807) de la comtesse de Golowkin.

Il n'y a qu'un seul cas de titre formé uniquement du patronyme du héros masculin, sans le prénom, mais avec le titre civil :

*Mylord Clive, ou l'Établissement en Suisse* (1810) de Charlotte Bournon-Malarmé.

Aucun cas semblable n'est relevé parmi les titres formés d'anthroponymes féminins. Il faut encore signaler que le modèle du nom féminin formé d'un titre civil (« Madame de » ou « Mademoiselle de ») suivi du patronyme, qui est souvent

celui du nom de l'auteure comme on l'a vu, n'apparaît qu'une seule fois, en sous-titre et accompagné de la fonction appellative. Il s'agit du roman

*Pauline de Vergies, ou Lettres de madame de Staincis* (1799) de Claire de Tott.

L'absence de titres exclusivement formés du titre civil et du patronyme du personnage féminin s'explique sans doute par le fait qu'il répéterait le modèle du nom de l'auteure. On le trouve par ailleurs dans de nombreux romans masculins du XIXe siècle : c'est le cas, après notre corpus, des canoniques *Madame Bovary* (de Flaubert) et *Mademoiselle Fifi* (de Maupassant), mais aussi, durant notre période, de *Mademoiselle de Maupin* (de Gautier), ainsi que de nombreux romans de Jules Sandeau, dont *Mademoiselle de Kérouare* et *Mademoiselle de la Seiglière*.

Selon Leo H. Hoek, les titres formés uniquement d'un prénom sont plus romantiques[55] que ceux formés de l'anthroponyme complet. Dans notre corpus, il y en a quatorze, parmi lesquels onze sont féminins. Ce sont :

*Hélène* (1797) de la baronne de Wiesenhuetten,

*Illyrine, ou l'Écueil de l'inexpérience* (1798) de Suzanne Giroust de Morency,

*Lise, ou les Hermites du Mont-Blanc* (1801) de Suzanne Giroust de Morency,

*Rosalina, ou les Méprises de l'amour et de la nature* (1801) de Suzanne Giroust de Morency,

*Euphémie, ou les Suites du siège de Lyon* (1802) de Suzanne Giroust de Morency[56],

*Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes* (1802) de Mme Levacher de La Feutrie,

*Delphine* (1802) de Germaine de Staël,

*Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar* (1803) de Mme de Krüdener,

---

55. Leo H. Hoek, *op. cit.*, p. 282.

56. Il faut noter le manque d'originalité dans la pratique titrologique de Suzanne Giroust de Morency, qui intitule ses quatre récits épistolaires érotiques sans s'écarter une seule fois du même modèle, le seul prénom de l'« héroïne » — *Illyrine, Lise, Rosalina, Euphémie* — formant le premier titre, celui-ci étant suivi, selon le modèle en vogue au XVIIIe siècle et dans ce type de récit, par un sous-titre à connotation ambiguë.

*Éloïse* (1809) de Félicité de Choiseul-Meuse,

*Flaminie, ou les Erreurs d'une femme sensible* (1813) de Fanny Raoul,

*Caroline, ou les Inconvénients du mariage* (1815) de Carolina Maurer.

Par contre, trois titres seulement sont exclusivement formés d'un prénom masculin :

*Stanislas* (1811) de Charlotte Bournon-Malarmé,

*Olivier, ou le Secret* (1822) de Claire de Duras,

*Jacques* (1834) de George Sand.

Sur la présence importante, toutes époques et tous genres confondus, de l'anthroponyme dans le titre — que cet anthroponyme soit ou non accompagné d'autres éléments —, Leo H. Hoek explique dans *la Marque du titre* :

> Acte de parole illocutionnaire, le titre présente le co-texte sous un nom spécifique et procède à une personnification dont l'effet est une fétichisation de l'humanisme. On sait quelle est l'importance du nom de l'individu mentionné par la plupart des titres traditionnels. [On se] rappelle que ce sont les masses qui font l'histoire et non pas les individus. Le titre qui propose le nom d'un héros comme point central propose par là en même temps aussi une interprétation idéologique du monde[57].

Mais comment interpréter la nette domination d'anthroponymes féminins par rapport aux anthroponymes masculins ? Quelle est sa portée « idéologique » ? De façon un peu idéaliste et partant d'un effet de réception tout personnel, on pourrait avancer, comme Raymond Trousson[58], que les titres qui n'évoquent qu'un personnage féminin révèlent la tendance des romancières à se concentrer sur elles-

---

[57]. Leo H. Hoek, *op. cit.*, p. 284.

[58]. Raymond Trousson, « Préface » aux *Romans de femmes du XVIII*^e^ *siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. xxvii.

mêmes, à se plier à cette exigence qu'on attendait d'elles et à laquelle elles se prêtaient souvent d'inscrire leurs expériences personnelles dans le roman. Cela, du coup, expliquerait le peu de titres formés d'anthroponymes masculins. Mais cette pratique de titrologie peut également être lue comme une situation de filiation entre les différents textes. Nous verrons plus loin que de nombreux romans de notre corpus, dont les trames événementielles sont minimales, font du partage, de l'échange d'expériences entre femmes l'événement principal des intrigues, de même que, dans un autre ordre d'idées, est inscrite dans certains discours d'encadrement l'influence que d'autres romans épistolaires féminins ont eu sur le texte présenté, au point d'en provoquer la genèse et des épisodes. Il nous serait ainsi permis de voir la récurrence du nom féminin dans le titre comme participant à ce contexte d'alliance ou d'accointance entre les textes, les noms féminins s'insérant par là dans une « chaîne » ou une série.

La forte représentation d'anthroponymes féminins coïncide d'ailleurs avec la référence à une thématique féminine étendue dans les autres titres, ceux dépourvus d'anthroponymes, mais où les mots « femme » et autres référents féminins abondent :

*Trois femmes* (1793) d'Isabelle de Charrière,

*Triomphe de la saine philosophie, ou la Vraie Politique des femmes* (1795) de M^me^ Booser,

*Les Trois Sœurs et la Folie guérie par l'amour, ou les Heureux effets de l'amour filial* (1796) de Charlotte Bournon-Malarmé,

*Alphonse d'Armoncourt, ou la Belle-Mère* (1797) de M^me^ de Sancy,

*Les Mères rivales, ou la Calomnie* (1800) de M^me^ de Genlis

*Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes* (1802) de M^me^ Levacher de La Feutrie,

*Correspondance de deux jeunes amies, ou Lettres écrites d'Evian en Chablais à Baden en Autriche* (1806) de M^me^ de Pont-Wulliamoz,

*Lettres d'Octavie, ou Essai sur l'éducation des demoiselles* (1806) de Sophie de Renneville,

*Flaminie, ou les Erreurs d'une femme sensible* (1813) de Fanny Raoul,

*Anastase et Nephtalie, ou les Amies* (1815) de M^lle^ Polier de Bottens,

*Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse* (1815) de Pauline de Bradi,

*L'Héroïne moldave* (1818) de M^me^ Gacon-Dufour,

*Vingt-quatre heure d'une femme sensible* (1824) de Constance de Salm.

Ajoutons qu'onze titres sont formés de deux anthroponymes (essentiellement des prénoms coordonnés), formant un couple féminin, masculin ou mixte. Le cas le plus fréquent est celui formé de deux prénoms formant un couple mixte (cinq cas), tandis que le couple féminin apparaît quatre fois et le couple masculin deux fois.

*Émilie et Alphonse, ou le Danger de se livrer à ses premières impressions* (1799) de M^me^ de Souza,

*Armand et Angela* (1802) de Désirée de Castéra,

*Charles et Marie* (1802) de M^me^ de Souza,

*Félicie et Florestine* (1803) de M^lle^ Polier de Bottens,

*Sir Walter Finch et son fils William* (1806, posthume) d'Isabelle de Charrière,

*Eléonore et Sophie, ou les Leçons de l'amitié* (1809) de Désirée de Castéra,

*Charles et Arthur* (1813) de Charlotte Bournon-Malarmé,

*Anastase et Nephtalie, ou les Amies* (1815) de M^lle^ Polier de Bottens,

*Charles et Claire, ou la Flûte* (1815) de M^me^ de Rémusat,

*Alfred et Zaïda* (1821) de M^me^ Daminois,

*Palmyre et Flaminie, ou le Secret* (1821) de M^me^ de Genlis.

Si de tels titres annoncent une préoccupation pour la question des femmes considérées comme un ensemble, voire comme un groupe, davantage que pour une destinée individuelle, d'autres formes de titres vont sciemment camoufler cette préoccupation. Germaine de Staël, en choisissant pour titre de son monumental

roman épistolaire à voix multiples le seul prénom de l'héroïne, Delphine, obéit à la fois à une tendance du roman féminin de l'époque en matière de titrologie et à une autre, plus générale, de titrologie romanesque « préromantique » et bientôt romantique. C'est un choix qui masque celui beaucoup plus révélateur, illustré à l'intérieur du texte même, d'une polyphonie — malgré la grande place donnée à l'héroïne — qui est une véritable hétéroglossie spécifiquement féminine. Mme de Staël, en effet, dans son roman, donne la voix à une multitude de femmes aux conditions de vie et aux fortunes diverses : laides, vieilles, jeunes, belles, célibataires, mariées, veuves, religieuses, riches, pauvres. Nous y reviendrons.

Une autre preuve de la victoire du référentiel sur le générique est l'absence de rapport absolu entre la présence exclusive dans le titre du nom d'un personnage principal et son accès majoritaire, ou son accès tout court, à l'écriture des lettres dans le roman, même dans le cas d'un récit par lettres monophonique. Autrement dit, l'anthroponyme du titre peut désigner l'objet des lettres, mais nullement le scripteur. Si, comme on l'a vu, Louise de Sénancourt n'est pas la scriptrice la plus prolifique du roman auquel elle donne son nom, on sait que l'*Adèle de Sénange* de Mme de Souza ne contient aucune lettre de l'héroïne éponyme et que *Valérie* de Mme de Krüdener n'en contient qu'une seule, transcrite en fait dans la lettre XXXII du recueil monophonique du héros, Gustave de Linar. De même, l'héroïne de *Marie de Courtenay* (de Joséphine de Sirey) ne perturbe pas par ses lettres la monophonie lyrique essentiellement masculine de la correspondance du comte Jules d'Ons à son confident épistolaire et mentor, M. Arondel, si ce n'est par de courts billets et passages de lettres écrites par Marie et que le héros copie de façon fragmentaire dans ses propres lettres, ces dernières étant plus longues et numérotées. Au contraire, dans *Alphonse de Lodève* de la comtesse de Golowkin et dans *Stanislas* de Charlotte Bournon-Malarmé, les héros éponymes sont les principaux destinateurs des lettres de ces romans quasi monophoniques et, dans *Laure d'Estell* de Sophie

Gay, l'héroïne éponyme est la principale destinatrice des lettres d'un recueil polyphonique. En d'autres termes — et cela rejoint nos observations du début de ce chapitre —, le titre, lorsqu'il est formé d'un nom ou d'un prénom de personnage se charge tout d'abord d'informer en annonçant ou en promettant l'histoire d'un héros ou d'une héroïne (fonction référentielle) davantage qu'il ne mise sur la forme (fonction appellative) ou, plus précisément, quand il s'agit d'anthroponymes, sur l'énonciateur, comme c'est le cas dans les derniers titres que nous avons analysés. Cependant, dans quelques cas où il y a encore un sous-titre, quand le nom féminin du titre constitue l'objet des lettres sans être un des épistoliers, le sous-titre le mentionne, de même que le caractère monophonique du recueil fictif :

> *Adèle de Sénange, ou Lettres de lord Sydenham* (1794) de M^me^ de Souza,
>
> *Pauline de Vergies, ou Lettres de madame de Staincis* (1799) de Claire de Tott,
>
> *Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G**** (1803) de M^me^ de Krüdener.

Pour terminer cette section, soulignons que cette caractéristique des titres de notre corpus de présenter les textes qu'ils coiffent comme « ouverts » et non comme des objets clos participe également d'un phénomène observé mais non analysé par Gérard Genette[59], celui d'une « filiation » entre les textes, reflété dans les différents paratextes. Claude Duchet suppose également, en ce qui concerne les titres, qu'il y a une « situation paradigmatique[60] » de ses éléments, les titres renvoyant les uns aux autres par leurs schémas et leur vocabulaire. Dans notre corpus, les similitudes entre les différents titres sont frappantes, la principale option étant l'utilisation du nom complet de l'héroïne, la seconde de son seul prénom; de plus, nous avons vu la présence dans un nombre non négligeable de titres d'un thème, d'un couple ou d'un groupe féminin. Ces titres sont

---

59. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 374.
60. Claude Duchet, *loc. cit.*, p. 56.

« thématiques », dirait Genette, mais leurs significations, dans le contexte d'une œuvre féminine, sont multiples et doivent être rapportées aux questions du nom de l'auteure, dans ses variations onymiques (plus fréquentes chez les femmes, lorsqu'il y a changement d'état civil, que chez les hommes auteurs), à l'anonymat et au pseudonymat, et aussi aux signatures des lettres[61]. Rappelons également l'abandon progressif que nous avons signalé de la fonction appellative dans le titre, qui s'inscrit dans le phénomène plus général que nous étudions dans ce chapitre de l'évolution du paratexte qui, de dénégatif, devient authentifiant.

***Quelques préfaces dénégatives***

Avant d'aborder le type de préface dominant dans notre corpus (la préface authentique), il nous faut voir certains cas de paratextes dénégatifs à la façon du XVIIIe siècle, notre but étant de montrer que notre corpus opère un tournant en ce domaine, ainsi qu'on vient de le constater avec le discours intitulant et comme l'attestent les cas de double discours d'encadrement que nous étudierons plus loin, où les deux pratiques sont présentes. Notons tout de suite que ces préfaces ou postfaces dénégatives (écrites par l'auteure qui feint de n'être que l'éditeur du texte) soit apparaissent comme celles des récits épistolaires traditionnels, soit sont porteuses de caractéristiques à la fois de celles-ci et de la préface authentique. Certaines d'entre elles affichent donc déjà une position médiane.

Sans compter les cas de double discours d'encadrement (où un métadiscours authentique en accompagne un de type dénégatif), sur lesquels nous reviendrons, nous avons relevé cinq exemples de préface ou de postface de type dénégatif, tous parus entre 1802 et 1811. Dans les cinq cas, le caractère dénégatif est appuyé par l'anonymat de l'auteur en page de titre. Sophie Gay dans *Laure d'Estell* (1802) et

---

[61]. Dans un roman épistolaire ultérieur de George Sand, intitulé *Monsieur Sylvestre* (1866), seuls les personnages féminins signeront les lettres.

M^me^ Gallon dans *Julie de Saint-Olmont* (1805) signent toutes deux du cryptonyme « Madame *** »; deux autres auteures, dont les noms ne figurent pas sur la page de titre, sont recommandées par leurs ouvrages antérieurs, le titre du roman de M^me^ Cazenove-d'Arlens *Lettres de Clémence et d'Hippolite* (1806) étant suivi de la mention « par l'auteur des *Orphelines de Flower-Garden* et d'*Alfred et Emma* », tandis que les *Lettres de Louise et Valentine* (1811) d'Angélique Caze de La Bove (alias M^me^ Ducos dans certains ouvrages) sont, elles, présentées comme écrites « par l'auteur de *Marie de Sinclair* »; enfin, la page de titre de *Flaminie ou les Erreurs d'une femme sensible* (1813), de Fanny Raoul, est entièrement dépourvue de référence à l'auteure[62].

Concentrons-nous sur ce dernier cas. *Flaminie, ou les Erreurs d'une femme sensible* s'achève par un « Avertissement de l'éditeur », l'éditeur s'avérant une éditrice, qui consacre son premier paragraphe à l'histoire du manuscrit. Tenant pour acquis que le lecteur croit les lettres authentiques, l'auteure fabrique une situation expliquant leur publication par un tiers — la postfacière —, étant donné les décès successifs des deux héroïnes et principales correspondantes, Flaminie de Solange et Cécile Dorival, qui fut la première chargée de la publication, mais qui ne put la mener à terme :

> On me blâmera peut-être d'avoir publié ces lettres; mais unie par les liens du sang à cette intéressante Cécile, à mon gré plus parfaite que Flaminie, quoiqu'elle eût la modestie de n'en rien croire, je ne devais pas lui refuser une promesse qui seule a pu la tranquilliser à son lit de mort. Noble et touchante victime de la piété filiale et de l'amitié, elle a succombé de la douleur d'avoir perdu son père peu de temps après Flaminie. Sa santé, déjà cruellement altérée par la mort tragique de son amie, n'a pu supporter ce second malheur, et elle s'est éteinte sans autre regret que celui de n'avoir pas elle-même publié ces lettres. « Hâtez-vous, me dit-elle, de remplir un

[62]. Aucune des cinq ne procède à la manière de Laclos qui avait signé « M. C.*** de L.*** » l'édition originale des *Liaisons dangereuses*, comme l'ont fait de nombreux auteurs d'autres avatars de cette forme de roman, où les seules initiales du nom du véritable auteur paraissaient. D'autres romancières de notre corpus signeront toutefois de cette façon.

> devoir dont je n'ai pu m'acquitter : l'ombre de Flaminie gémit encore d'un retard involontaire. Pour la tranquillité de toutes deux ne différez point d'accomplir votre promesse et la mienne : c'est à la fois satisfaire l'honneur et servir l'humanité[63] ».

Dans cette postface, qui sert également d'épilogue au roman, on comprend que Flaminie avait tout d'abord chargé Cécile, sa confidente, l'amie et le principal témoin de la passion funeste qui devait l'emporter, du devoir de publier la correspondance relative à son drame, mission que Cécile, souffrante, n'avait pu mener à terme, implorant *in extremis* cette parente, non nommée et personnage extradiégétique, l'« éditrice », de la relayer.

Sans inclure dans ce jugement le roman lui-même (le texte), on peut dire que la façon dont Fanny Raoul le présente dans ce métadiscours semble une rémanence du modèle narratologique des années 1760-1780. L'authenticité du manuscrit, comme l'a montré Herman, était un topique du roman du XVIII^e^ siècle (authenticité des lettres dans le cas d'un roman épistolaire, authenticité des Mémoires dans le cas d'un roman-Mémoires), une prétention liée à l'exigence stylistique de la vraisemblance du texte, qui disparaîtra au début du XIX^e^ siècle. Dans le même ordre d'idées, Michel Condé, dans *la Genèse sociale de l'individualisme romantique*, parle de la « désagrégation du vraisemblable » et d'un passage « du roman vraisemblable au roman réaliste[64] » au début du XIX^e^ siècle, qu'il explique par des facteurs sociopolitiques, dans le passage d'une conscience morale commune à une conscience individuelle[65]. Quant au XVIII^e^ siècle, Herman montre

---

63. Fanny Raoul, *Flaminie, ou les Erreurs d'une femme sensible*, Paris, Cussac, 1813, « Avertissement de l'éditeur », t. II, p. 251-252.

64. Michel Condé, *la Genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989, p. 52.

65. Condé, dans son ouvrage, montre que le passage du roman classique et vraisemblable au roman réaliste tient à la « transformation de la définition sociale de l'individu » (*ibid.*, p. 3). « Avant 1789, explique-t-il, l'homme de lettres, qu'il le veuille ou non, est confronté à une réalité et surtout à une représentation de la réalité qui se nomment le roi, la monarchie absolue, la noblesse, l'Église, les ordres, les corporations... Après cette date, quelles que soient ses opinions politiques et quelles que soit la réalisation concrète des notions en cause, l'écrivain a pour horizon de sens l'égalité des

bien, de plus, que si cette prétention (mensongère) à l'authenticité du manuscrit n'est pas un topique original de la littérature des Lumières elle répond bien aux exigences stylistiques de ce siècle où la véracité de la forme romanesque est plus importante que la vérité du fond :

> Ce désir d'authenticité est ancien. Désireux de présenter les événements racontés comme véritables, de nombreux auteurs se sont servis du topique du manuscrit authentique dès le XVII^e siècle et sans doute avant. Cependant, le renouveau d'intérêt dont jouit ce topique à l'époque qui nous intéresse [le XVIII^e siècle] semble résulter moins de la volonté de faire voir des faits vrais que d'une préoccupation d'ordre stylistique : « l'expression simple du cœur affligé (...) dédaigne un langage romanesque[66] ».

Or, nous verrons avec la préface authentique que cette volonté de « simplicité » est aussi affirmée par les romancières. Celles-ci ne revendiqueront pas pour autant l'authenticité des lettres, cette nouvelle « simplicité » renvoyant davantage à une forme de réalisme, où sont invoquées les exigences d'observation et d'analyse des faits quotidiens, que nous appellerons « réalisme domestique ». C'est que, tandis que le roman épistolaire du XVIII^e siècle voulait livrer un écrit en apparence conforme à un discours authentique, où un « naturel » de forme, intérieur au texte,

---

citoyens, la liberté, l'absence de distinctions fondées sur d'autres qualités que le “mérite”. » (*ibid.*, p. 2). Il ajoute qu'au XVIII^e siècle l'exigence du vraisemblable dans le roman était d'abord d'ordre moral : « dans cette optique, était jugé vraisemblable le comportement de l'individu qui agissait conformément aux obligations et aux règles éthiques de sa position sociale . » (*ibid.*, p. 52). Or, après la Révolution, aucun groupe social n'est plus porteur des normes éthiques, comme l'était l'aristocratie durant l'Ancien Régime. Dans la nouvelle société du XIX^e siècle, « les classes sociales ne sont que des réunions d'individus et d'opinions privées, qui entrent dans une concurrence égalitaire, les unes avec les autres : l'obéissance d'un personnage romanesque à une quelconque loi éthique apparaît, non pas comme l'effet de sa soumission à la coutume dominante (dans le cas de l'honneur noble par exemple) ou à l'autorité de la raison universelle (s'il agit comme un “honnête homme”), mais bien comme une décision personnelle qui n'engage que sa responsabilité individuelle [...]. Dans un monde où règnent l'égalité et la liberté, il n'y a plus de loi morale universelle sur laquelle se fonderait l'action d'un roman vraisemblable, mais seulement l'autonomie des individus et des opinions diversement répandues, mais essentiellement équivalentes. » (*ibid.*, p. 55)

66. Jan Herman, *op. cit.*, p. 122. Herman cite la préface de *Lettres de Théodose et de Constance* (1764) du romancier anglais Langhorne.

était déployé, ce n'est plus tant le naturel et la simplicité du style, mais le fait de peindre des choses, des événements simples et naturels qui sera la préoccupation de préfacières comme Adèle de Souza ou Félicité de Genlis, pour qui la « plausibilité » n'est plus un critère et qui ne craignent pas de faire un « roman ».

Dans *Flaminie,* outre cette originale double transmission de la correspondance et les promesses successives de publication, la postface dénégative arbore les mêmes prétentions que le paratexte du récit épistolaire classique : les lettres publiées, loin d'être le produit d'un travail romanesque, sont authentiques et elles sont imprimées pour rendre service à quelqu'un, mais aussi aux lecteurs, pour « servir l'humanité », comme l'indique la dernière phrase du premier paragraphe de l'« Avertissement ». En effet, il ne faut pas perdre de vue la fonction édifiante du genre romanesque, qui excuse souvent le choix de textes qui dépeignent la passion dans ce qu'elle a de plus orageux. Non contente, à l'exemple de l'auteure de *Delphine*, de clore le roman par une mort expiatoire — et décrite comme telle —, celle de Flaminie, la romancière, tout en niant être l'auteure de la correspondance, se doit de fournir, dans le métadiscours, un minimum d'indices d'une volonté moralisatrice. Comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, ce moralisme, qui sera également un lieu commun de la préface auctoriale authentique (féminine), est caractéristique à la fois du discours féminin sur sa production littéraire (où l'auteure doit se justifier tout simplement d'écrire) et du roman épistolaire traditionnel (où les lettres sont données comme réelles et où on doit s'excuser de la peinture de mauvaises mœurs); le souci moral allégué par la romancière a une double raison d'être dans notre corpus de préfaces, puisqu'il se situe dans deux groupes où ce lieu commun est une spécificité.

Rappelant Laclos dans la dénonciation des mœurs libertines, la postface de Fanny Raoul opère cependant une distinction entre les sexes, qui étaient confondus dans la « Préface du rédacteur » des *Liaisons* :

> J'ai pensé qu'en effet la connaissance de cette histoire pourrait être doublement utile. D'un côté, elle sera une leçon pour les femmes, toujours faciles à s'abuser sur ce qui touche leur cœur; de l'autre, elle apprendra aux hommes le danger de se livrer à cette légèreté, à cette galanterie qui, souvent innocentes en apparence, deviennent coupables par leurs cruels résultats[67].

Un deuxième roman à l'intrigue sentimentale, *Laure d'Estell*, écrit par Sophie Gay, dont la majorité des lettres sont de la plume de l'héroïne éponyme, débute par cette courte préface dénégative où l'histoire du manuscrit se découpe sur un fond de Révolution :

> Un grand nom, une fortune brillante, de l'esprit et un cœur bienfaisant, tels ont été les titres de M^me^ N*** à l'estime publique. Ces mêmes titres devaient lui attirer la proscription et la mort, dans un temps où les richesses excitaient l'envie de tyrans sanguinaires, dont la barbarie allait jusqu'à punir la vertu de pleurer sur leurs crimes. Cette malheureuse victime de l'anarchie me confia ces lettres presque au moment de monter sur l'échafaud. Elles ne furent longtemps pour moi qu'un témoignage de sa confiance, et un gage précieux de son amitié; mais ayant appris qu'une de ses parentes était dans l'infortune, j'ai cru devoir les lui remettre. C'est elle qui m'a chargée de les publier. J'aurais mieux fait, sans doute, d'en laisser le soin à une personne plus en état que moi de corriger les fautes de cet ouvrage, et le public ne me tiendra pas compte du motif qui m'a portée à m'acquitter seule d'un devoir que l'amitié pouvait me prescrire, mais dont la raison suffisait pour m'affranchir. N'importe, je prendrai pour moi les critiques, et laisserai à l'auteur le succès qu'il plaira au lecteur de lui accorder : Puisse ma part ne pas excéder la sienne[68] !

Comme celle de Fanny Raoul, cette préface (allographe fictive) de Sophie Gay postule l'authenticité des lettres, lettres écrites par une malheureuse victime de la Révolution, dont le sort funeste est décrit pour inspirer la compassion. Le recueil

---

[67]. Fanny Raoul, *Flaminie, loc. cit.*, p. 252-253.
[68]. Sophie Gay, *Laure d'Estell*, Paris, Pougens, 1802, t. I, p. 1-2.

étant publié pour venir en aide à une parente de l'auteure, c'est une variante de l'« écriture gagne-pain », justification évoquée souvent par les femmes-auteurs au XIXe siècle, comme l'a montré Christine Planté[69] et comme nous le verrons dans quelques préfaces de romans de l'Émigration. La modestie est un autre lieu commun qui sera affiché amplement dans la préface authentique; elle est attachée ici à une éditrice qui s'avoue incompétente et qui s'oppose aux habituels éditeurs masculins, écrivains ou critiques compétents, ce qui n'empêche pas l'évocation de retouches sur le manuscrit dont elle se serait acquittée elle-même, comme prétendaient l'avoir fait de nombreux pseudo-éditeurs de romans épistolaires des Lumières.

Alors que *Flaminie* et *Laure d'Estell* reprennent le modèle du roman épistolaire traditionnel, les trois autres romans ont un paratexte qui illustre davantage une sorte de tiraillement entre deux façons de considérer et de présenter le récit épistolaire. Ce tiraillement s'exprime dans un discours préfaciel, toujours fictif et dénégatif (face à l'auctorialité du texte), où l'« histoire » du manuscrit est encore relatée, mais ce manuscrit est à présent considéré comme un roman, l'auteure ne voyant apparemment plus l'intérêt de prétendre que les lettres sont authentiques.

Dans les trois cas, le texte est présenté par un faux éditeur masculin, dont le rôle est de prolonger l'anonymat de l'auteure, mais surtout de cautionner l'œuvre, dont il est dit qu'elle a été écrite par une femme. Ainsi, la « Préface de l'éditeur » des *Lettres de Clémence et d'Hippolite* imite elle aussi l'allographe et joue un rôle strictement de recommandation du texte. Voulant rassurer les plus pessimistes, le pseudo-éditeur (masculin, donc crédible) y explique que « l'auteur de cet ouvrage » est « déjà connu par plusieurs productions du même genre qui ont été favorablement accueillies du public[70] ». Écrit « pour un petit cercle d'amis intimes

---

69. Christine Planté, *op. cit.*, p. 185.

70. Mme Cazenove-d'Arlens, *Lettres de Clémence et d'Hippolite* (1806), Brunswick, Vieweg, 1821, « Préface de l'éditeur », t. I, p. i.

auxquels il rappelle des personnes et des événements qui les ont intéressés durant le cours de la révolution[71] », l'ouvrage (qui parut à Brunswick), concède-t-il, « n'aura pas sans doute le même attrait pour le lecteur étranger à ces circonstances, ainsi qu'aux mœurs et aux localités des contrées qui y sont dépeintes[72] ». À la suite de cette expression d'une honnêteté bien rhétorique, le préfacier souligne de façon magistrale le sérieux de sa recommandation :

> Mais les jolis détails, les charmants tableaux et les bons sentiments qu'on trouve dans ce roman, plairont, je crois, généralement, et m'engagent à le présenter au public avec d'autant plus de confiance, qu'il a passé au creuset du bon goût, et obtenu le suffrage le plus désirable. L'encouragement donné à la publication de *Clémence et d'Hippolite*, par le tact le plus délicat, par l'esprit le plus fin, et le plus orné, l'a seul décidée; il est aussi le garant le plus sûr, qu'on pût offrir au public du mérite de ce petit ouvrage dont la simplicité du style sollicite l'indulgence des lecteurs[73].

En plus de la recommandation d'un lectorat qualifié avant sa publication — ce « creuset du bon goût » — et de celle d'un lecteur tiers en particulier (qui n'est pas nommé, mais qu'on suppose masculin), au « tact le plus délicat » et à « l'esprit le plus fin, et le plus orné », « garant le plus sûr, qu'on pût offrir au public du mérite de ce petit ouvrage », on lit dans ce passage des lieux communs de la préface féminine authentique que nous aborderons bientôt — l'accent mis sur la joliesse et le charme des descriptions, joint à la « simplicité du style », et l'appel à « l'indulgence des lecteurs » — et qui sont également repris, presque tels quels, dans l'« Avertissement » (autre pseudo-préface allographe) en tête du roman de Mme Ducos, *Lettres de Louise et Valentine.*

---

71. *Ibid.*, p. i-ii.
72. *Ibid.*, p. ii.
73. *Ibid.*, p. ii-iv, *excipit*.

Ce type de préface semble déjà arborer certaines spécificités de ce qu'on pourrait qualifier de « paratexte féminin du XIX^e siècle ». Comme l'a montré Genette, la fonction de recommandation est une caractéristique essentielle, presque obligatoire, de la préface allographe (fictive ou authentique), que l'ouvrage préfacé soit l'œuvre d'un homme ou d'une femme[74]. La spécificité de la préface de l'œuvre féminine se trouve toutefois dans l'outrance naïve avec laquelle les « garanties » sont apportées au lecteur. On donne à celui-ci l'assurance non seulement de la caution de l'« éditeur », mais d'un lectorat tiers nombreux, sorte de filtre par lequel est passée l'œuvre féminine (*a priori* douteuse) et qui en assure même les qualités proprement féminines auxquelles on s'attend, et qu'on doit apprécier, de délicatesse, de simplicité et de bon goût.

L'« Avertissement de l'éditeur » en tête du roman de M^me Gallon, *Julie de Saint-Olmont, ou les Premières Illusions de l'amour*, reprend les mêmes lieux communs que la « Préface de l'éditeur » des *Lettres de Clémence et d'Hippolite*. L'auteure y ajoute toutefois l'histoire du manuscrit, si semblable à celles des romans épistolaires traditionnels, qui fait participer la préface de l'ordre du « métarécit » et qui, comme dans la préface de *Flaminie*, comporte le *topos* du manuscrit légué et des dernières volontés de l'auteur liées à sa publication.

> L'auteur de ce roman est une femme qui a été fort connue, fort aimée dans le monde, dont le mari et le frère ont occupé de grandes places. Elle a confié par son testament ses manuscrits à un ami de trente ans, homme de lettres, membre de l'Académie française; elle l'a constitué juge de leur mérite et arbitre de leur sort[75].

On voit que même quand il s'agit de tracer l'histoire du manuscrit, prétendument légué par testament, le but du « préfacier » est d'apporter une caution au roman

---

74. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 246.
75. M^me Gallon, *Julie de Saint-Olmont, ou les Premières Illusions de l'amour*, Paris, Dentu, 1805, « Avertissement de l'éditeur », t. I, p. i.

dont il est bien dit que « l'auteur [...] est une femme ». Ces cautions sont toutes masculines : un mari et un frère dont les places importantes dans la société assurent la qualité non du texte mais de la dame, un ami, enfin, l'« éditeur » du roman, de surcroît membre de l'Académie française (!), auquel l'auteure a confié les manuscrits en le faisant « juge de leur mérite et arbitre de leur sort », cela l'obligeant à s'assurer, de son côté, de la qualité littéraire de l'ouvrage.

Le premier souci de cet « éditeur », écrivain et académicien, « juge » et « arbitre » de l'œuvre féminine, dans la suite de la préface, est de convaincre le lecteur de son impartialité face au texte d'une amie disparue, en d'autres mots de neutraliser un doute qui aurait pu naître dans le récit de la provenance du manuscrit. L'argument le plus convaincant est l'assurance délicate qu'il donne de vouloir préserver la réputation de feue son amie :

> Si un écrivain, qui respecte le public et qui se respecte lui-même, est par le seul fait convaincu de n'être pas mécontent de l'ouvrage qu'il publie, un simple éditeur est peut-être encore plus obligé de s'assurer du mérite des ouvrages d'autrui, qu'il livre à l'impression. Chargé du soin de la réputation littéraire d'une amie, j'ai surtout songé à ne la point compromettre; je me suis défié des illusions de l'amitié; j'ai examiné avec une attention religieuse et scrupuleuse son manuscrit, et l'impression qu'il m'a faite a été bien au-delà de mes espérances. J'ai renouvelé plusieurs fois cette expérience à des intervalles tantôt longs, tantôt courts, et le résultat a été constamment le même. Je ne m'en suis pas rapporté à moi seul : j'ai communiqué le manuscrit aux personnes que j'ai connues pour les plus exercées dans ce genre de lecture, et qui n'y souffrent rien que de bon. L'expérience a partout eu le même effet. Encouragé par ces jugements particuliers, j'ose présenter avec confiance cet ouvrage au jugement général[76].

Assurance du jugement d'un lectorat tiers qualifié, sérieux, nombreux, formé de personnes « exercées dans ce genre de lecture, et qui n'y souffrent rien que de

76. *Ibid.*, p. i-iii.

bon », compétence également de la lecture « scrupuleuse » et « renouvelée » de l'« éditeur », ce sont les mêmes *topoi* que ceux qu'on trouvait dans la préface des *Lettres de Clémence et d'Hippolite*. Toujours comme dans cette dernière, le préfacier de *Julie de Saint-Olmont* fait part des qualités féminines que l'on se doit de ressentir dans le roman de son amie : délicatesse et nuance. De plus, tandis que le préfacier des *Lettres de Clémence et d'Hippolite* se contentait de vanter brièvement « les bons sentiments qu'on [y] trouve[77] », celui de *Julie de Saint-Olmont* s'attache un peu plus à cette autre exigence de l'œuvre féminine ou *topos* de la préface à une œuvre féminine, le moralisme sous toutes ses formes :

> Ceci n'est qu'un roman, mais d'un intérêt si touchant, d'une morale si douce, si aimable, si chère au cœur; où des nouveautés hardies ont toute la sagesse propre à les faire goûter; où les caractères de même genre sont si habilement distingués par les nuances; où les caractères contrastants sont si fortement prononcés, qu'on y trouvera, j'espère, le double avantage de l'*utile dulci*[78].

Joindre l'utile à l'agréable, voilà bien le projet (défendu, du moins, dans le paratexte) d'une majorité d'œuvres romanesques féminines du début du XIX^e^ siècle.

Outre les lieux communs attendus, il faut noter que la préface de *Julie de Saint-Olmont* compte parmi les rares où il est ouvertement question du sort normalement réservé par la critique et le lectorat à l'œuvre féminine, cette question n'étant habituellement que sous-entendue ou implicite dans la surcharge de précautions visant à convaincre de la qualité de l'œuvre. Dans un passage que nous nous devons de citer entièrement apparaît ainsi la mention du préjugé ambiant face à la « femme auteur », joint à celui plus traditionnel qui interdit la carrière des lettres à l'individu de rang social élevé :

---

77. M^me^ Cazenove-d'Arlens, *op. cit.*,« Préface de l'éditeur », t. I, p. ii.
78. M^me^ Gallon, *op. cit.*, « Avertissement de l'éditeur », t. I, p. v-vi.

> L'incertitude du succès le plus mérité, le hasard des réputations, la crainte des critiques injustes, l'anathème lancé par Molière contre les *Femmes Savantes*, et par contre-coup les *Femmes Auteurs*, dans le genre même qui est le plus de leur compétence; un préjugé beaucoup plus ancien, qui semblait interdire l'exercice du talent d'écrire à quiconque avait un rang ou une grande considération personnelle dans le monde, préjugé qui n'est pas tellement détruit qu'il n'en reste encore quelques traces; les égards que mérite une famille respectable et assez étendue, dans laquelle quelques personnes peuvent n'avoir pas entièrement secoué ce préjugé contraire aux lettres; tels sont les motifs qui m'empêcheront de nommer l'auteur, hors le seul cas d'un succès véritablement fait pour honorer sa mémoire, car le succès couvre tout; et l'orgueil du Mortier, la morgue présidentale, n'a pu trouver mauvais, par exemple, qu'un président à Mortier ait fait l'*Esprit des Lois*[79].

Il faut noter que, énumérant les préjugés habituels face à la femme auteur, le préfacier exprime un autre préjugé face aux femmes qui écrivent et voulant que le roman soit « le genre même qui est le plus de leur compétence ». C'est un préjugé — même, et surtout, s'il est positif en apparence — qu'il faut dénoncer selon Christine Planté, qui y voit deux causes : tout d'abord, le roman est vu traditionnellement comme un genre mineur, dépourvu de la noblesse et de la grandeur des grands genres, « ce n'est pas de l'art » :

> Presque toujours, par la modestie affichée de leur propre métadiscours, et très souvent par leur pratique, qui mettait l'écriture romanesque au service d'une cause externe, personnelle, morale ou sociale, les romancières françaises du XIXe siècle n'ont pas totalement échappé à ce reproche[80].

Une autre cause à ce préjugé ambiant, toujours selon Planté, est que le roman est une autobiographie déguisée, qu'il naît essentiellement de la volonté d'exprimer

79. *Ibid.*, p. iii-v.
80. Christine Planté, *op. cit.*, p. 232.

des expériences ou des conflits personnels (dans un désir parfois de les résorber). Ce préjugé est doublement blessant pour la femme, car, d'un autre côté, on lui dénie l'autobiographie véritable (en train d'acquérir ses lettres de noblesse avec Rousseau et Chateaubriand), vu comme un genre « pour homme ». Aux femmes seulement, donc, la « tentation autobiographique », l'« attitude autobiographique » dans le roman. C'est souvent l'écriture exutoire ou cathartique :

> Autre façon de dire encore que ce n'est pas de l'art : les femmes restent engluées dans le donné et l'individuel et sont incapables de s'élever à la création et à l'universel. [...] Ce préjugé permet de rendre compte de bien des œuvres de femmes : parler de soi et se raconter, ce n'est pas difficile. [...] Il ne se trouve guère que quelques femmes, des romancières justement, pour dire le contraire, et la critique n'y voit que des dénégations qui la renforcent dans son point de vue[81].

Il ne faut peut-être pas s'étonner de retrouver le préjugé du roman comme genre féminin dans la préface de M^me^ Gallon, auteure de *Julie de Saint-Olmont* (qu'elle s'attribue un préfacier allographe fictif masculin important peu ici). Cette attitude dans laquelle tombent parfois les femmes (auteures, lectrices et critiques) est soulignée à la fois par Christine Planté, Raymond Trousson[82] et Roxanna M. Verona. Planté mentionne que « même Flora Tristan lit les romans de George Sand comme des confessions déguisées[83] »; Verona, comme nous le verrons bientôt, conférant en grande partie à Sainte-Beuve et à ses *Portraits de femmes* la médiatisation de ce préjugé de l'écriture autobiographique dans le roman, explique, elle, l'effet en quelque sorte d'« assimilation » du préjugé par l'attitude des femmes elles-mêmes qui vont rendre au lecteur et à la critique l'image qu'on

---

[81]. *Ibid.*, p. 233.
[82]. Raymond Trousson, *loc. cit.*, p. xxvii.
[83]. Christine Planté, *op. cit.*, p. 233.

attendait d'elles, particulièrement dans un discours paratextuel où sont abondamment évoquées des motivations de nature autobiographique[84].

Nous avons vu que certains traits communs, telle la fonction édifiante, à la fois caractéristique d'un sous-genre et du roman féminin en général, ne pouvaient qu'apparaître de façon prioritaire dans les préfaces et postfaces que nous étudions. Ces exemples de paratextes dénégatifs, dont il faut rappeler que trois d'entre eux ne soutiennent pas l'authenticité des lettres, mis en parallèle avec l'abondance de préfaces authentiques, montrent bien la frontière franchie par le roman épistolaire au XIX^e^ siècle. Mais ce « passage », cette « époque charnière », peut encore mieux être observé à l'intérieur de certaines œuvres où se manifeste le phénomène, assez étonnant, de la double préface ou du double discours d'encadrement.

### *Le double discours d'encadrement : entre tradition et modernité*

Il n'est pas rare qu'un roman compte deux préfaces ou deux textes d'encadrement, le cas le moins étonnant étant évidemment celui d'une préface allographe qui précède la préface auctoriale ou, dans le cas d'une réédition, celui d'une préface auctoriale ultérieure précédant une préface auctoriale originale, le plus souvent pour apporter des nuances aux idées émises dans cette dernière, pour faire part d'une évolution de la pensée. Dans ces cas, l'ordre des préfaces répond à des exigences préétablies de proximité ou d'éloignement par rapport au texte — l'allographe étant toujours plus éloignée du texte que l'auctoriale, et l'ultérieure que l'originale — et la limite entre le paratexte et le texte est habituellement facilement repérable.

Les cas que nous nous proposons d'étudier sont d'un autre ordre. Deux discours d'encadrement originaux, tous deux écrits par l'auteure, y présentent le texte : un

---

[84]. Roxanna M. Verona, « Portrait de groupe avec buste : la galerie Sainte-Beuve », *Nineteenth-Century French Studies*, 23 : 1-2, automne-hiver 1994-1995, p. 143.

premier se donne dans presque tous les cas telle une préface authentique assomptive; un second, telle une préface (ou postface) dénégative, soit à la manière de la préface « éditoriale » du XVIII$^{e}$ siècle, soit davantage à la manière du « préambule » que Martine Léonard a étudié chez André Gide. Bien que chez ce romancier on puisse retracer un exemple, celui de *l'Immoraliste*, où préface authentique et préambule fictif coexistent, l'on considérera ce phénomène du double discours d'encadrement comme une des spécificités du paratexte de notre corpus, dans la mesure où les deux types de discours appartiennent à deux façons différentes d'envisager le roman épistolaire et, encore une fois, témoignent d'un tournant dans la pratique de cette forme romanesque[85].

Dans ce cas particulier, la préface authentique l'emporte, en quelque sorte, sur la dénégative, étant donné sa position : elle apparaît effectivement toujours soit la première après la page de titre, lorsque les deux préfaces sont avant le texte, soit elle précède le texte, que suivra une postface dénégative. Dans ces deux cas, les titres donnés aux différents discours paratextuels participent également d'un système indiciel qui vise à les différencier dans un rapport d'éloignement-rapprochement par rapport au texte. Le cas le plus fréquent est celui de la « Préface » (authentique) de l'auteure précédant et présentant tout ce qui suit comme une fiction et de la « Conclusion » (dénégative) l'achevant avec la prise de parole d'un « narrateur » extradiégétique qui, en plus d'assumer l'épilogue du roman, prétend réelles les lettres que l'on vient de lire et en rappelle l'histoire.

---

[85]. On se souviendra que *les Liaisons dangereuses* s'ouvre sur un « Avertissement de l'éditeur », suivi d'une « Préface du rédacteur ». Celle-ci, placée juste avant les lettres, est typique du paratexte du roman épistolaire des Lumières, en ce qu'elle relate l'histoire du manuscrit et les transformations mineures qu'on lui a fait subir, et qu'elle justifie la publication des lettres par leur utilité morale. Dans l'« Avertissement de l'éditeur », ce dernier prétend avoir « de fortes raisons de penser que [l'ouvrage] n'est qu'un roman » en invoquant l'argument suivant lequel « plusieurs des personnages [que l'ouvrage] met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle » (Choderlos de Laclos, *les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 25). Dans les deux cas, le métadiscours est dénégatif, les préfaciers niant être les auteurs du texte. Il ne peut donc s'agir du phénomène que nous étudierons ici où un métadiscours authentique précède un métadiscours dénégatif.

Dans tous les cas, la préface authentique initiale « encadre » tout le reste (le texte et les paratextes subséquents) — elle est clairement extérieure au texte —, tandis que le deuxième discours se tient à mi-chemin entre le paratexte et le texte (qui, autant que la « Conclusion », relève de la fiction).

Il y a donc deux types de double discours d'encadrement dont nous allons tenir compte : celui où les deux discours se tiennent aux extrémités de l'ouvrage, au début et à la fin, et celui où deux discours liminaires se succèdent immédiatement avant le texte. Cette distinction n'est pas seulement une question de structure ou de présentation du paratexte. On verra que ces deux façons de disposer les discours d'encadrement relèvent de fonctions également distinctes.

Pour aborder les cas où les deux discours sont situés au début et à la fin du livre, il nous faut dire quelques mots d'un aspect particulier de notre corpus, où des romans se terminent par une « Conclusion »; se pose alors le problème, déjà évoqué, des limites du texte. Cette conclusion peut fournir l'occasion à un « je » auctorial de s'exprimer et, en refusant parfois de livrer un véritable dénouement au lecteur, de tenir celui-ci en haleine, comme dans *Ésope au bal de l'opéra* (1802) de Caroline Wuiet qui, après avoir débuté par une préface d'auteur, s'achève sur une « Conclusion », fort courte, où la voix du même préfacier revient demander :

> Charles se mariera-t-il ? Sophie aura-t-elle le bon esprit de s'en consoler ? que deviennent Hipolite, Ernest, l'amant d'Eugénie, enfin tous ces héros qui passent en revue comme dans une lanterne magique ? — Quelle impatience ! ami lecteur; ne faut-il pas avant tout que mon libraire se débarrasse de cette édition; si vous la prônez assez pour qu'il se trouve obligé d'en faire faire une autre, j'y ajouterai un supplément, et alors, votre curiosité sera plus que satisfaite[86].

---

[86]. Caroline Wuiet, *Ésope au bal de l'opéra, ou Tout Paris en miniature,* Paris, Gueffier, 1802, t. II, p. 302.

Ici, l'auctorialité du paratexte ne fait aucun doute, pas plus que le fait qu'on désire présenter le texte essentiellement comme une fiction. Il ne s'agit donc pas d'un cas de double discours d'encadrement, la même voix assumant le discours préfaciel et la conclusion.

Contrairement à ce paratexte platement commercial de Caroline Wuiet, la « Conclusion » est plus souvent une narration à la troisième personne qui se charge avant tout de relater la fin de l'histoire, sans le recours aux lettres et sans le « je » de l'auteure. Ce sont les « Conclusions », entre autres, de Charlotte Bournon-Malarmé dans *Stanislas* et *Charles et Arthur*, et d'Adèle Chemin dans *le Courrier russe*, dans lesquelles ne figure jamais le « je » de l'auteure et qui contiennent les thèmes qui sont ceux de toute conclusion de roman de l'époque : l'établissement (mariage, héritage, achat d'une terre), la récompense de la vertu et la punition du vice, le rachat du vice par la vertu, le retour à une vie quotidienne réglée. La « Conclusion » de *Charles et Arthur*, dont voici les derniers paragraphes, contient tous ces thèmes :

> M. Folkingham acheta une belle terre dans le Devonshire, où étaient situés une grande partie des bien de Charles Hervey; il n'aurait pu s'éloigner d'Henrietta ni de son mari. Mistress Folkingham, qui aimait tendrement mylady Hervey, approuva un arrangement qui la rapprochait de son aimable amie.
>
> La comtesse Stanley habite Londres la moitié de l'année, et les six autres mois elle les passe à visiter ses amies. Lady Fitzroi a abandonné tout-à-fait Lincoln, et demeure dans l'Oxfordshire, où sir John a une magnifique terre.
>
> Mistress Timber n'a pas quitté le château de ses parents. Lady Evelin, sa mère, lui a rendu toute sa tendresse : trois enfants qu'elle a eus depuis qu'elle est rentrée en grâce avec sa famille, ont une part égale dans le coeur de leur grand-mère, qui a conçu pour son gendre Walter Timber la plus sincère estime.
>
> Mistress Okelly, ne pouvant plus faire de dupes en Angleterre, suivit son mari en Irlande, où ils languissent dans la misère, et, ce qui est bien pire, c'est de ne pouvoir se consoler avec l'estime des honnêtes gens, malheur commun à tous ceux qui ont mérité d'en être privés.

> Madame la marquise de Saint-Pierre, qui avait un goût décidé pour le mariage, n'ayant pu s'attacher le cœur d'Henry Sidon, aujourd'hui Ethelstan Folkingham, a consenti à devenir la compagne d'un petit marchand de la cité : elle occupe le comptoir avec une dignité admirable.
>
> La duchesse douairière de Straff***, qui avait vu avec peine le mariage de son fils avec miss Rotherfield, ayant été témoin de l'heureux changement qui s'était fait dans le caractère et la conduite de James, depuis son union, est devenue idolâtre de sa bru. Elle lui a confié Lady Léopoldina. — Ayant sous les yeux, lui a-t-elle dit, un aussi excellent modèle, elle ne peut qu'acquérir des qualités, et se corriger de ses défauts. Cette jeune personne a effectivement beaucoup gagné, depuis qu'elle est devenue la compagne et l'amie de sa belle-sœur.
>
> Esther et Arnold sont restés au service de mylady Hervey. Ces deux fidèles domestiques sont heureux du bonheur de leur maîtresse; ils se flattent de pouvoir un jour témoigner le même attachement à ses enfants[87].

Il faut noter que ce ton à la fois très mécanique, presque forcé, et édifiant, chez Charlotte Bournon-Malarmé, totalement opposé à celui des descriptions d'amour passionnées qui avaient précédé dans le même roman, est celui de presque toutes les « Conclusions » de notre corpus (pour lesquelles le terme « épilogue » serait plus juste), qui se bornent à raconter les événements importants ayant succédé au dénouement de l'intrigue chez les personnages principaux, dont la vie plus stable, rangée, s'oppose aux aventures contenues dans le récit. Tout se passe comme si, après ce même récit, la romancière tenait à le justifier et à assurer le lecteur ou la critique de son sens moral.

D'autres « Conclusions », qui jouent parfois le même rôle d'épilogue, ont ceci de particulier qu'on y trouve en même temps une forme de mise en scène dans laquelle les lettres qui précèdent sont présentées comme authentiques par un « éditeur » s'exprimant à la première personne. Par exemple, le premier

[87]. Charlotte Bournon-Malarmé, *Charles et Arthur*, Paris, [s.é.], 1813, t. III, p. 205-207.

paragraphe de la « Note de l'éditeur » par laquelle se terminent les *Lettres de Louise et de Valentine*, roman de Mme Ducos, explique :

> Voici toutes les lettres de Louise et de Valentine que nous croyons devoir rendre publiques. Peut-être désirerait-on savoir quel fut le sort de ces deux aimables personnes : nous en sommes instruits par la suite de leur correspondance que nous avons sous les yeux; mais nous n'oserions la communiquer. Ces lettres qui ne contiennent plus l'expression de sentiments passionnés et qui ne donnent que les détails d'une vie tranquille et remplie par des soins domestiques, ne sauraient exciter un vif intérêt. Nous allons dire en peu de mots ce qui nous semble devoir satisfaire davantage la curiosité du lecteur[88].

Cette distinction entre les deux types de conclusion, celle qui se présente comme un épilogue et celle qui, en plus, laisse la parole à un soi-disant éditeur, soulève une question sur les limites du texte et du paratexte. Le premier type de conclusion, qui ne contient qu'un épilogue narré à la troisième personne et sans aucune mention des lettres ou précision éditoriale, peut à la fois apparaître comme un hors-texte et comme faisant partie du texte : hors-texte, parce qu'il ne fait pas partie des lettres, leur succède et termine l'ouvrage; dans le texte, dans la mesure où la narration omnisciente (qui pouvait parfois entrecouper quelques lettres *dans* le texte), avec la disparition du critère de plausibilité, peut être maintenant considérée comme un mode narratif au même titre que la lettre. Le second type de conclusion, par contre, participe davantage du hors-texte. Émanant d'un soi-disant éditeur (habituellement encore plus extérieur au texte que le discours auctorial ou le discours narratif), saisissant les lettres comme un ensemble, placé après elles, il s'y oppose et il est plus nettement « paratextualisé ». Prétendant les lettres authentiques, la conclusion apparaît comme une version des préfaces dénégatives

---

[88]. Mme Ducos, *Lettres de Louise et de Valentine*, Paris, Mongie, 1811, « Note de l'éditeur », t. II, p. 198. Suivent quelques paragraphes formant l'épilogue.

des romans épistolaires traditionnels, qui étaient, elles, expressément hors-texte. Enfin, dans les exemples que nous avons choisis, les deux discours d'encadrement portent des titres qui les situent dans un rapport d'éloignement-rapprochement du texte. Dans le premier cas, la « Conclusion » ne suggère pas nécessairement un détachement du texte, mais plutôt sa clôture; une « Note de l'éditeur », par contre, laisse entendre une position nettement plus paratextuelle. La première joue sur les frontières du texte; la seconde lui est extérieure.

Lorsqu'une conclusion pareille — ce métadiscours placé après le texte où l'authenticité des lettres est revendiquée — est doublée d'une préface authentique en tête de l'ouvrage, nous avons affaire à un de ces cas de double discours d'encadrement en apparence paradoxal, puisque les deux paratextes appartiennent à deux façons différentes d'envisager le roman épistolaire. Deux romans ont cette caractéristique, *Minna* et *Jacques*. Le premier, auquel nous nous intéresserons plus longuement à la fin de cette thèse, *Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes* (1802) de Mme Levacher de La Feutrie, s'ouvre sur une « Préface » où apparaît clairement la voix auctoriale, qui fait non seulement allusion à son roman précédent, mais aussi à la liberté que possède le romancier dans l'agencement d'un ouvrage de fiction :

> On m'a reproché d'avoir annoncé dans ma préface de *Nella, ou la Carinthienne,* que je n'écrivais qu'un roman. Je déclare dans celle-ci (non pour me corriger, mais pour dire toujours la vérité) que *Minna* est une histoire véritable. L'action ne s'est point passée à Venise; mais j'ai profité de la liberté qu'on donne aux ouvrages où l'on peut mêler l'imagination à des faits, pour transporter la scène dans un pays si curieux par sa situation, et si attachant par les qualités aimables de ses habitants[89].

---

[89]. Mme Levacher de La Feutrie, *Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, Paris, Maradan-Pigoreau, 1802, « Préface », t. I, p. i-ii.

Profitant de la préface, la voix de l'auteure de *Minna* joue sur trois des fonctions de la préface auctoriale authentique : faisant allusion à son roman précédent, elle assume une fonction publicitaire; répondant à une critique, elle ouvre un dialogue avec la critique littéraire, la préface étant le lieu par excellence pour accueillir les débats de ce genre; enfin, elle y revendique la liberté qu'en principe tout romancier est en droit d'attendre dans la composition de son ouvrage. Cette liberté s'actualise dans la transposition géographique de l'histoire. Nous verrons que M^me^ de Krüdener dans sa préface à *Valérie* fera part exactement du même projet que celui de l'auteure de *Minna*, l'authenticité des *faits*, de l'histoire, étant là aussi mise de l'avant, mais pas celle des lettres, pur produit romanesque; de la même façon, cette romancière se réserve le droit de transposer l'action ailleurs, le lieu acquérant une influence décisive sur le style et constituant une toile de fond plus propice à l'intrigue que le lieu supposé réel. Dans un tel projet, on voit que l'authenticité de l'histoire, contrairement à celle des lettres du récit classique, n'entrave aucunement le travail proprement romanesque et d'imagination. La préface à *Minna* révèle d'autres motivations. Le choix de Venise comme cadre, sur lequel porte la plus grande partie de la préface, est « un hommage que je me plais à rendre à cette ville charmante[90] », mais il y a également des considérations autobiographiques : « ma mère était Vénitienne; elle possédait [...] les grâces de l'esprit naturel de ses compatriotes; [...] elle n'est plus dans ce monde; mais elle existera toujours dans le cœur de sa fille[91] ».

Après toutes ces déclarations d'auteure, nettement extérieures au texte, on s'étonne de trouver à la fin du roman une « Conclusion », court récit qui succède aux lettres et dans lequel un personnage féminin hétérodiégétique, encore jamais entendu, prétend avoir eu entre les mains la correspondance des deux jeunes

---

[90]. *Ibid.*, p. ii.
[91]. *Ibid.*, p. x-xi.

Vénitiennes et indique la curiosité qu'elle avait eu de connaître leur histoire, tout en assumant l'épilogue du roman. Voici un extrait, où on trouve à la fois le début et la fin de cette « Conclusion », qui rend bien compte de l'espèce de mise en scène élaborée par l'auteure à la fin du roman :

> Je me trouvais un soir à la société *Philharmonique*, on y donnait concert et bal pour la duchesse de C***; toute la noblesse de Venise y était réunie, et les femmes s'y faisaient distinguer, particulièrement par la beauté de leurs diamants.
>
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
>
> Mes regards furent choqués en voyant parmi les spectateurs une jeune et belle personne qui donnait la main à un bossu, de la plus chétive figure. Je me tournai vers monsieur Regnier pour lui faire observer le contraste de ces deux personnes. C'est, me dit-il monsieur et madame Capello. Encore une jeune personne de sacrifiée, lui dis-je ! — Au contraire, reprit-il, le mari est de son choix, et elle est parfaitement heureuse. — Vous m'étonnez. — Son histoire vous surprendra davantage. — Racontez-la moi. — Nous n'avons pas le temps, mais je vous procurerai sa correspondance avec son amie madame Foscari, et vous verrez que son premier mari, qui était jeune et beau, l'a rendue très malheureuse; je passai une partie de la nuit à considérer et à suivre la charmante M$^{me}$ Capello. Son mari était empressé autour d'elle, mais sans affectation, et elle lui souriait avec gaieté et reconnaissance. Ce n'était pas les regards de l'amour, mais ils avaient quelque chose de plus que ceux de l'amitié. — J'attendais avec impatience l'effet des promesses de M. Regnier; enfin, il me remit le manuscrit que je lus avec ardeur; je plaignis Alphonse, je plaignis davantage Minna, et j'aimai Capello; mais j'avais besoin d'autres détails. M. Regnier satisfit à mes questions, en m'apprenant que Capello devenu veuf, offrit sa main une seconde fois à Minna et qu'elle fut acceptée. Madame Resonica pardonna. Marinette aima toujours son mari, mais pour ne point se singulariser, elle prit un cavalier servant. Madame Moncenigo est toujours vive et bonne; Resonico faible; Momolo sot; madame Morosini laide et méchante, et Minna est heureuse[92].

---

[92]. *Ibid.*, « Conclusion », t. II, p. 201-204.

Beaucoup plus intéressante que les « Conclusions » habituelles, celle-ci témoigne d'une volonté unifiante. L'épilogue en bonne et due forme rassemble les motifs obligatoires et édifiants de l'établissement, de la vertu récompensée et de la punition des méchants, de même que, dans la mise en scène de la récupération de la correspondance, il suggère une volonté de constituer un « tout » des lettres, de les rassembler et de justifier leur réunion à des fins morales et pour satisfaire une curiosité de femme. La « liquidation » à laquelle procède tout épilogue, du point de vue de l'histoire, est accompagnée ici d'une justification de la forme, d'un sens et d'une finalité conférés au recueil de lettres et à sa publication. De plus, la « Conclusion » donne au roman de Mme Levacher de La Feutrie un caractère clos, qui le distingue de plusieurs récits laissés ouverts (parfois même en apparence inachevés) dans notre corpus. En plus de témoigner d'un tiraillement entre deux façons d'envisager le roman épistolaire (où l'authenticité des lettres, à la fin, et la plus pure fiction et l'imagination de l'auteure, au début, sont revendiquées à la fois), le double discours d'encadrement de *Minna* joue donc le rôle de véritable clôture et impose ses limites au récit.

Un peu différent sera le projet de George Sand dans son roman épistolaire polyphonique *Jacques* (1834), qui est précédé de cette dédicace explicative d'auteur « À M. et Mme A. Fleury » :

> Mes amis,
> Je vous dédie un livre que je vous prie de me pardonner. Corrigez les pages où j'ai fait parler l'amour conjugal, et déchirez le dénouement; car, grâce à Dieu et à vous-mêmes, vous le trouverez bien invraisemblable. J'ai achevé ce livre au pied d'un glacier : vous le lirez, en riant, auprès d'un bon feu, ou sur l'herbe printanière de notre baraque.
>
> George Sand,
> du Grand Saint-Bernard, juillet 1834[93].

---

[93]. George Sand, *Jacques* (1834), éd. par Georges Lubin, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1976, p. i-ii.

Outre la signature, qui témoigne on ne peut plus clairement de l'auctorialité de ce bref discours préfaciel, la mention du contexte de l'écriture du roman, de ses imperfections et de son dénouement pour lequel elle demande pardon, de même que l'anticipation d'un lectorat amical et indulgent devant une imagination « invraisemblable », tout renvoie à l'évocation d'un travail proprement romanesque, à un travail d'auteur.

Par la suite, pourtant, à deux reprises dans le paratexte du roman, George Sand donnera la parole à une voix qui n'est ni celle d'un des personnages ni celle de l'auteure ou de la préfacière, mais plutôt celle d'un de ces « éditeurs » conventionnels du roman épistolaire. À la lettre XLVIII, de Fernande à Octave, où la jeune femme parle des billets qu'elle a reçus de son amant, mais qui ne sont pas fournis dans le roman, on trouve une note en bas de page portant la mention « Note de l'éditeur » et expliquant :

> Le lecteur ne doit pas oublier que beaucoup de lettres ont été supprimées de cette collection. Les seules que l'éditeur ait cru devoir publier sont celles qui établissent certains faits et certains sentiments nécessaires à la suite et à la clarté des biographies; celles qui ne servaient qu'à confirmer ces faits, ou qui développaient avec la prolixité des relations familières, ont été retranchées avec discernement[94].

Cette note, dont on trouvait maintes variantes dans le roman épistolaire traditionnel, sous forme de rappel au lecteur qui « ne doit pas oublier que beaucoup de lettres ont été supprimées » est étrange par ce fait même qu'il s'agit, en plein centre du roman, de la première allusion à une éventuelle collection de lettres authentiques choisies, allusion apparemment sans logique, étant donné le discours préfaciel par lequel débute le roman de Sand, et qui n'a en fait de sens

---

94. *Ibid.*, « Note de l'éditeur », p. 227.

qu'en regard de la tradition romanesque épistolaire. Tout se passe comme si George Sand, pratiquant dans ce roman une forme appartenant aux Lumières, le roman épistolaire polyphonique, mais sans projeter de présenter les lettres comme réelles, ne pouvait s'empêcher d'y utiliser les conventions paratextuelles du genre.

La fin du récit contient un métadiscours du même type que la note infrapaginale, c'est-à-dire relevant du dénégatif. Après la lettre XCVII du héros (la dernière du roman), qui annonce son projet de suicide à sa sœur Sylvia, on trouve cette « Note de l'éditeur », sorte de postface qui clôt le roman :

> Depuis cette dernière lettre adressée à Fernande, dont parle ici Jacques, et qui arriva à Saint-Léon en même temps que ce billet à Sylvia, on n'entendit plus parler de lui; et les montagnards chez qui il avait logé firent savoir aux autorités du canton qu'un étranger avait disparu, laissant chez eux son porte-manteau. Les recherches n'amenèrent aucune découverte sur son sort; et, l'examen de ses papiers ne présentant aucun indice de projet de suicide, sa disparition fut attribuée à une mort fortuite. On l'avait vu prendre le sentier des glaciers, et s'enfoncer très-avant dans les neiges; on présuma qu'il était tombé dans une de ces fissures qui se rencontrent parmi les blocs de glace, et qui ont parfois plusieurs centaines de pieds de profondeur[95].

Cette « Note de l'Éditeur », en annonçant le caractère infructueux des recherches du corps de Jacques, suppose la réussite de son projet solitaire, projet qu'il ne pouvait évidemment décrire qu'au futur simple dans sa dernière lettre. Les deux sorties de l'ombre d'un « éditeur » fictif ne doivent pas nous apparaître uniquement comme des accessoires « conventionnels » d'une forme figée, l'insistance sur l'éventuelle authenticité des lettres étant minimale et, comme dans les autres cas de double discours d'encadrement, le premier paratexte contredisant ces marques dénégatives. C'est ce qu'affirme comme nous Regina Bochenek-

---

[95]. *Ibid.*, « Note de l'éditeur », p. 397.

Franczakowa dans son article « George Sand et le roman par lettres : le cas de *Jacques* » :

> On retrouve dans *Jacques* [...] un système de lettres occultées. Ce dernier est lié à la présence de l'« éditeur » qui sort de l'ombre deux fois dans le roman : dans une note explicative sur le choix nécessaire des lettres du « recueil » et à la fin du roman, où il « authentifie », en la confirmant, la nouvelle de la mort de Jacques annoncée dans sa dernière lettre. Cette « fiction du non-fictif » a ici un caractère des plus conventionnels. On ignore, par exemple, comment ces lettres sont parvenues à l'« éditeur », qui les a collectées et à quelle fin, quel était le motif de leur publication. Selon les conventions du genre, la présence de l'« éditeur » se manifeste, implicitement, à travers l'ordre des lettres. Comme aucun indice ne personnalise l'ordonnateur du courrier dans *Jacques*, le lecteur l'identifie à l'auteur, celui-ci ayant de la sorte renoncé au jeu des masques cher aux romanciers du XVIIIe siècle[96].

En d'autres mots, pour s'inscrire dans la tradition du roman par lettres, une préface dénégative en ordre, comptant davantage de détails sur le recueil des lettres et insistant sur leur authenticité, aurait nécessairement dû accompagner ces paratextes moins importants que constituent deux « Notes de l'éditeur », dont l'une est infrapaginale et l'autre davantage une semi-conclusion qu'un véritable épilogue (le sort de tous les autres personnages principaux du roman demeurant dans l'ombre et la mort même de Jacques n'étant que supposée). Ces caractéristiques, un dénouement flou et l'absence d'épilogue, font du roman de Sand un des plus « ouverts » de notre corpus, ouverture et incertitude qui lui permettront d'ailleurs de faire réapparaître le personnage de Jacques, toujours vivant, en 1855, dans *le Diable aux champs*.

Il faut mentionner le cas à part des *Lettres de Louise et de Valentine* (1811) de Mme Ducos qui possède deux discours d'encadrement, tous deux dénégatifs, mais qui

---

96. Regina Bochenek-Franczakowa, « George Sand et le roman par lettres : le cas de *Jacques* », dans *le Chantier de George Sand * George Sand et l'étranger, Actes du Xe Colloque international George Sand (Debrecen, juillet 1992)*, Debrecen (Hongrie), Kossuth Lajos Tudomanyegyetem, 1993, p. 32.

participent sensiblement du même « tiraillement » entre deux modèles de récit. Ce roman, en effet, après s'être ouvert sur un « Avertissement » (de l'éditeur), préface dénégative où le manuscrit, qui est celui d'un roman, est attribué à un auteur qui n'est pas le préfacier, se termine sur une « Note de l'éditeur », toujours dénégative, mais où les lettres, cette fois, sont dites authentiques. Là encore, tout se passe comme si l'auteure n'avait pas conscience de se contredire en terminant son roman sur une convention — passée — du genre.

Mais plus qu'un acte inconscient ou une contradiction de la part de l'auteure, le double discours d'encadrement de *Minna*, de *Jacques* et des *Lettres de Louise et de Valentine* est la conséquence d'un tournant de l'histoire littéraire, du passage des Lumières au romantisme. Chacun de ces trois romans épistolaires contient deux types de paratexte, situés respectivement avant et après le texte, qui sont deux manières différentes de présenter les lettres, manières différentes que l'on observe, sur un autre plan — mais rarement simultanément comme c'est le cas ici —, dans la plus grande partie du corpus, où des romans sont toujours attachés au modèle traditionnel des Lumières (avec une préface dénégative qui prétend les lettres authentiques) et où d'autres sont plus « modernes » (avec une préface authentique qui présente les lettres comme une pure fiction, comme un travail de création). Le double discours d'encadrement de quelques romans du corpus semble ainsi une mise en abyme de la tendance générale de celui-ci; il illustre, dans une même œuvre, un tiraillement que nous signalons dans ce chapitre entre une pratique paratextuelle et une autre, tiraillement que nous avons observé plus tôt avec les titres des romans, dont une partie poursuivait la pratique en vigueur au XVIIIe siècle, tandis que l'autre adhérait aux nouveaux modèles romantiques et respectait les nouvelles exigences éditoriales[97].

---

[97]. On pourrait d'ailleurs comparer la combinaison de deux types de discours d'encadrement conçue comme mise en abyme d'une tendance générale du paratexte à la forme de quelques titres qui à la fois s'inspirent des modèles des Lumières, parce qu'ils continuent d'utiliser une appellation générique (*Lettres de...* ou *Correspondance de...*), et respectent les nouvelles exigences éditoriales, en ne

Voyons maintenant le second type de double discours d'encadrement, celui où les deux discours se situent avant le texte. Cette situation se produit systématiquement dans les quatre romans épistolaires de Suzanne Giroust de Morency qui débutent tous par une préface authentique, suivie immédiatement par une sorte de préambule fictif détaché et « encadrant » le texte des lettres. Nous verrons que cette structure récurrente chez cette représentante de l'« érotisme Directoire[98] », non seulement déplace les frontières du texte, mais également qu'elle a contribué à l'assimilation, pour ne pas dire la confusion, qui caractérise cette œuvre pour le moins étrange, entre l'auteure et son héroïne, Illyrine, assimilation dont Claudine Brécourt-Villars prétend qu'elle « est telle, qu'il est impossible [d'y] déceler la part de réalité et la part de fiction[99] ». Ce que nous allons montrer ici repose sur le fait que ces quatre romans sont aussi de faux Mémoires.

Tout commence en 1799 avec *Illyrine, ou l'Écueil de l'inexpérience*, roman d'abord publié à compte d'auteur, mais qui connaîtra un certain succès de scandale prolongé par ses trois suites, scandale pas tant lié à la licence qu'au contenu

---

donnant pas de sous-titre, par exemple. Ces titres, comme les doubles discours d'encadrement, contiennent en eux-mêmes deux façons de faire appartenant à deux époques, tout en illustrant la tendance générale du passage d'une pratique à une autre que l'ensemble du corpus présente.

98. Expression de Jean-Jacques Pauvert qui, dans ses *Lectures érotiques*, consacre un volume au roman *Illyrine, ou l'Écueil de l'inexpérience* de cette romancière. Voir Jean-Jacques Pauvert, *l'Érotisme Directoire*, Paris, Garnier, coll. « Lectures érotiques de Jean-Jacques Pauvert », 1983, 283 p.

99. Claudine Brécourt-Villars, « Préface » à Jean-Jacques Pauvert, *l'Érotisme Directoire*, *op. cit.*, p. 7. Abondant dans le même sens, Valérie van Crugten-André note que, « Dans *Illyrine*, le vécu prime sur l'imaginaire et tous les biographes s'accordent à considérer le roman comme une authentique autobiographie, que viennent agrémenter les exagérations et les fantasmes romanesques. L'intérêt de l'ouvrage réside à la fois dans le témoignage (vécu) que l'auteur nous apporte sur la vie quotidienne d'une aventurière sous la Révolution et le Directoire, dans les portraits de ses amants (on a bien plus l'habitude de rencontrer leurs noms dans les manuels d'histoire que dans les récits d'alcove), mais surtout dans l'orientation autobiographique du roman du libertinage, qui semblait jusqu'alors assez rare et réservée aux auteurs masculins. [...] Il est difficile de faire la part du réel et de l'imaginaire dans le récit qu'elle fait de cette vie extraordinaire, où l'érotisme discret [...] s'associe aux aventures les plus invraisemblables. (« *Illyrine*, ou un chaînon manquant dans l'histoire du roman français de la fin du XVIII^e^ siècle », *Sexualité, mariage et famille au XVIII^e^ siècle*, sous la dir. d'Olga B. Cragg, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 108-109.)

largement autobiographique de ce roman à clés. Un « Avant-propos » se trouve en tête de cet ouvrage, dans lequel l'auteure, qui fut la maîtresse de plusieurs héros de la Révolution (parmi lesquels Hérault de Séchelles), insiste non seulement sur l'authenticité des faits, mais sur la notoriété des modèles de ses personnages :

> Ce recueil de folies auxquelles l'auteur n'attache point de prétention, puisqu'elle ne parle jamais qu'à ses amis, et que des amis sont toujours supposés indulgents, est d'un style simple et naturel. Les faits sont vrais, et les personnages qui y jouent les principaux rôles sont très connus[100].

Après avoir exposé le plan de son ouvrage et le résumé de l'intrigue, ce que M^me^ de Morency fera dans les préfaces de ses trois autres romans, l'« Avant-propos », qui avait commencé par l'évocation des modèles des personnages (déclarations on ne peut plus auctoriales), se termine par des propos sur l'universalité des caractères dépeints, dans lesquels seront appelés à se reconnaître les lecteurs :

> Quelques épisodes rapportés par Lise, l'enjouement de son caractère, la franchise de ses aveux, la peinture de ses plaisirs; parfois, la solidité de son raisonnement, ses moyens pour se choisir un époux et le rendre heureux, mériteront sans doute quelques suffrages à cette beauté tout-à-la-fois douce et fière. Toutes les femmes sensibles et franches se reconnaîtront dans cet ouvrage; et quelques hommes du jour y verront leur ressemblance parfaite[101].

Mais le roman ne commence pas immédiatement après cet « Avant-propos » authentique. Une première lettre vient « encadrer » le texte qui suivra, lettre dans laquelle Illyrine, l'héroïne, s'adresse à une amie anonyme :

---

[100]. Suzanne Giroust de Morency, *Illyrine, ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Rainville, 1798-1799, « Avant-propos », t. I, p. v.

[101]. *Ibid.*, p. vii-viii.

> Je me rends à votre amitié, ma bonne amie : je vais tâcher d'esquisser le tissu d'une vie orageuse, remplie d'amertume, et cependant quelquefois parsemée de plaisirs bien vifs. [...] C'est à vous que je parle, mon amie, c'est dans votre sein que je dépose mes infortunes : je compte sur votre indulgente amitié. Ces Mémoires n'auraient rien d'intéressant pour qui ne m'aimerait pas, et je crains trop le jugement sévère du public, pour jamais m'ériger en auteur; le plaisir de l'être ne vaut pas la peine de le devenir[102].

Ce premier roman de Mme de Morency se présente ainsi à la façon de Mémoires, mais de Mémoires adressés à une destinataire en particulier, un peu à la façon de *la Vie de Marianne* de Marivaux, donc sur le mode de la communication épistolaire. Ces « Mémoires », dans lesquels Illyrine s'adresse exclusivement à cette amie destinataire de la lettre-préambule, occupent tout le premier volume du roman et se terminent à la fin du troisième et dernier volume. Entre les deux, dans la partie la plus longue, la mémorialiste insère la correspondance qu'elle a échangée avec son mari et ses amants ainsi qu'avec une autre confidente, prénommée Lise, fournissant tant les lettres de ces derniers que les siennes.

La différence fondamentale avec le roman de Marivaux, outre l'architecture du roman qui laisse une plus grande place à un échange épistolaire polyphonique, est que contrairement au romancier, qui construit de toutes pièces son personnage, la romancière, elle, s'inspire directement de ses propres aventures survenues à partir de la Révolution. La plupart des épisodes importants du roman sont autobiographiques : l'abandon de son mari et de sa fille, sa montée à Paris où elle vit des relations amoureuses tumultueuses, son incarcération quand on la soupçonne d'espionnage, l'exécution de plusieurs de ses amants révolutionnaires, son changement de nom, etc. La confusion est grande pour les lecteurs et les critiques de l'époque qui connaissent la vie mouvementée de cette « courtisane

---

[102]. *Ibid.*, t. I, p. 1-2.

lettrée[103] », seconde Ninon qui tenait une liste de ses amants, liste que le Comité de salut public en perquisition chez elle prit pour une liste de conspirateurs parce que tous ceux qui y paraissaient étaient membres du « conciliabule dont Hérault de Séchelles était le chef[104] ». Cette confusion est particulièrement alimentée par la lettre-préambule du roman, où la voix de la destinatrice, même si elle est théoriquement celle de l'héroïne, rappelle sans cesse celle de la romancière (qui la précédait immédiatement dans un « Avant-propos »), faisant des réflexions, comme on vient de le lire, sur le statut d'auteur, parlant du « plaisir de l'être », mais craignant « le jugement sévère du public ». Cette confusion ou fusion entre deux instances énonciatrices (l'auteure véritable du roman et l'héroïne, mémorialiste et principale épistolière) est également perceptible en excipit du roman, à la fin des Mémoires d'Illyrine, au moment où est reprise l'adresse à la destinataire anonyme du préambule :

> C'est sous un berceau de lilas que je vous écris, non pas cette lettre, mais que je termine les Mémoires que vous m'avez demandés. Comme le souvenir de ma fille vient souvent ici troubler ma tranquillité, mon bonheur, cette nuit, elle s'est présentée à moi accompagnée de son père; et l'un et l'autre ayant interrompu mon sommeil, je suis descendue au jardin à l'aube du jour. Il est donc, mon amie, des souvenirs ineffaçables ? [...] Oh ! ma Clarisse !... cesse de poursuivre ton infortunée... mère, ta tendre et trop sensible mère !
>
> Enfin, ma chère, comment ferai-je pour donner à ces Mémoires une chute intéressante ? On a le goût tellement blasé par les romans Anglais, que quand le lecteur ne finit pas par des hécatombes, quand son âme n'est pas crispée par des morts tragiques, que ce n'est pas la douleur qui fait couler ses larmes, il n'est pas satisfait. Eh bien ! cependant pour lui plaire, je ne veux pas mourir totalement, ni renoncer à tous les plaisirs pour lui en donner. La vie a encore tous ses charmes pour moi. Non, cher lecteur, qui que vous fussiez, je ne me ferai pas enterrer pour vous

---

[103]. Expression de Joseph-Marie Quérard dans *la France littéraire*, Paris, G. P. Maisonneuve et Larose, 1834, t. VI, p. 312-313, citée par Claudine Brécourt-Villars, *loc. cit.*, p. 5.

[104]. Claudine Brécourt-Villars, *loc. cit.*, p. 11. Cet épisode est également relaté dans *Illyrine*, au tome III.

> paraître plus intéressante. Il faut que vous vous contentiez de me savoir jouir d'un bonheur calme et doux, d'une fortune honnête, d'une âme satisfaite par toutes les félicités du sentiment[105].

Le passage, dans l'excipit du roman, d'une adresse à la « chère » amie de l'héroïne mémorialiste, Illyrine, à une adresse au « cher lecteur », « qui que vous fussiez », où l'on doit forcément reconnaître la voix de l'auteure, Suzanne Giroust de Morency, a de quoi surprendre, d'autant plus que, non séparé physiquement des « Mémoires », ce fragment, à partir de la question de la « chute » intéressante à trouver et de la comparaison aux « romans Anglais », aborde résolument le travail du romancier qui construit et invente, plus que celui de la mémorialiste épistolaire qui est en principe supposée raconter des faits authentiques. En accord, si l'on peut dire, avec le contenu du roman, dans lequel le lecteur a du mal à démêler ce qui relève de l'autobiographie de ce qui relève de la fiction, tout se passe, à la fin de cet élément que l'on peut considérer comme paratextuel, comme si la voix de la préfacière de l'« Avant-propos » et celle de la destinatrice de la longue lettre-Mémoires se rejoignaient.

La première suite au roman, *Rosalina, ou les Méprises de l'amour et de la nature*, s'il est possible, complique davantage ce problème. L'« Avant-propos » ouvrant ce deuxième récit est construit à l'exemple de celui d'*Illyrine*. On y trouve un plan et un résumé de l'intrigue, ainsi qu'une prétention à l'authenticité de l'histoire et des personnages :

> Ce nouvel Ouvrage de l'auteur d'*Illyrine*, porte encore le caractère d'une parfaite originalité et d'une exacte vérité, puisque l'on peut mettre le doigt sur tous ses héros. [...] Cette véracité, bien agréable pour les uns, est un peu foudroyante pour les autres[106].

---

105. Suzanne Giroust de Morency, *op. cit.*, t. III, p. 396-397, *excipit* du roman.

106. Suzanne Giroust de Morency, *Rosalina, ou les Méprises de l'amour et de la nature*, Paris, Bertrandet, 1801, « Avant-propos », t. I, p. v-vi.

*Rosalina*, comme *Illyrine*, se compose d'une partie uniquement épistolaire, puis d'une longue lettre-Mémoires, que Rosalina, personnage qu'on entrevoyait déjà dans le premier roman, adresse à Illyrine, dont elle partagea les dernières aventures à Paris. Un préambule, formé de cinq lettres, introduit le contexte du projet, de la commande et de l'écriture du manuscrit. On y apprend que Rosalina, lors d'une descente policière dans l'hôtel où logeaient les deux galantes, avait dans sa fuite été séparée d'Illyrine qu'elle crut morte par la suite, sans jamais avoir pu la retrouver, celle-ci portant le faux prénom d'Hortense à l'époque de leurs périples. Réfugiée à Milan, c'est grâce à la lecture d'*Illyrine, ou l'Écueil de l'inexpérience*, comme on l'apprend dans la première lettre de Rosalina, que celle-ci découvrit la véritable identité de son amie et sut qu'elle vivait toujours. Cette lecture, elle a pu la faire grâce à l'exemplaire que possédait l'ancien amant d'Illyrine, maintenant le sien, qui, lui, ne la connaissait que sous son véritable nom :

> Un jour, mon charmant officier français me conduisit dans une campagne où lui-même avait laissé le portrait et les mémoires de son Illyrine. Que devins-je à l'ouverture du premier volume de tes mémoires, en reconnaissant ton portrait ! Je le couvris de baisers : je ne quittai tes charmants mémoires qu'après les avoir dévorés, depuis la première ligne jusqu'à la dernière[107].

Apprenant le succès en France de l'ouvrage de son amie, Rosalina fait part dans sa lettre du désir qu'elle a de voir sa propre histoire écrite de la même main et publiée, histoire qui, comme on le verra dans le roman, a des accents tragiques, un peu à la manière des nouvelles de Sade dans *les Crimes de l'amour*, où la fatalité œdipienne est centrale. Le drame de Rosalina tourne essentiellement autour d'une

---

[107]. *Ibid.*, lettre I, de Rosalina à Illyrine, t. I, p. 17-18.

liaison passionnée avec un amant dont elle apprendra qu'il est son père, liaison de laquelle naît un fils qui tuera son père avant de s'ôter la vie :

> Je m'accoutume enfin à mon existence romanesque, et j'ai découvert, sur mon origine, des bizarreries qui auront le droit de t'étonner. Si elles ne t'intéressent pas, elles te produiront au moins l'effet du merveilleux. J'attends ta réponse pour te faire passer des notes sur les aventures de ma naissance, et les éternels quiproquo de mon existence[108].

Enchantée que son ouvrage lui ait fait retrouver son amie, Illyrine lui répond aussitôt, s'enthousiasmant du même coup pour leur commun projet d'écriture :

> Tu désires que je donne suite à mes mémoires : j'y consens, mais ce sera par les tiens. Puisque tu veux correspondre avec moi, et me faire passer les renseignements convenables à ce travail, ce sera, pour celle qui a toujours le titre précieux de ton amie, une occupation bien agréable. [...] Je te prie de me faire parvenir au plus vite les notes que tu me promets, et crois que l'intérêt du sentiment bien tendre m'anime plus que la curiosité[109].

On assiste ainsi à une corrélation entre la parution réelle du roman *Illyrine* de Suzanne Giroust de Morency, que l'auteure et préfacière mentionne dans l'« Avant-propos », et la parution d'un ouvrage du même titre (dont Illyrine, mémorialiste, est l'auteure) dans la diégèse. De plus, non seulement les Mémoires d'Illyrine ont été lus par la nouvelle héroïne, Rosalina, mais cette lecture a joué un rôle sur l'action même du deuxième roman. Ce faisant, M$^{me}$ de Morency reproduit sur le plan de la macrostructure ce qui faisait l'intérêt des romans épistolaires polyphoniques, où la fonction performative de la lettre avait une influence sur la suite de l'intrigue. Comme une lettre dans le roman épistolaire traditionnel du type

---

108. *Ibid.*, p. 19.
109. *Ibid.*, lettre II, d'Illyrine à Rosalina, t. I, p. 22 et 35.

des *Liaisons dangereuses* avait le pouvoir de modifier les événements, ceux-ci étant relatés dans les lettres suivantes du même roman, ici c'est la publication d'un ouvrage épistolaire qui modifie l'action, cette publication ayant entre autres permis à Rosalina de retracer son amie et faisant naître un second volume. Dans un post-scriptum à sa lettre à Rosalina, Illyrine vante les avantages que lui a déjà procurés la publication de son ouvrage :

> Je n'ai point retrouvé Lise : tu es la seule amie que mes mémoires m'ayent rendue; mais, en récompense, ils m'ont donné une foule de nouveaux adorateurs, et je t'assure que si les billets doux étaient des lettres de change, si cette monnaie avait cours, bientôt je serais assez riche pour faire dans le monde une figure très brillante[110].

Dans une des trois lettres qui terminent le roman *Rosalina* et qui, avec les lettres du début, en forment le cadre, Illyrine rend grâce à son ouvrage qui lui a également permis de rencontrer son nouvel amant, un « hermite » auprès duquel elle termine sa carrière de galante :

> Retirée dans les montagnes de la Savoie, je m'inquiète peu des suffrages ou de la critique de mes lecteurs, des antagonistes ou des partisans de mon *Illyrine*; cependant, je dois beaucoup à cet ouvrage, calomnié par les uns, mais aussi aimé et chéri par les autres : c'est lui qui m'a fait connaître, et m'a mis à même de faire un choix qui put fixer mon cœur, et qui est sanctionné par ma raison; et, sans ces mémoires, comment mon délicieux Savoyard m'eût-il jamais connue[111] ?

La confusion, à nouveau présente, entre la réalité d'une œuvre et son utilisation fictive ou intradiégétique, doublée du contenu autobiographique d'*Illyrine*, procure

---

[110]. *Ibid.*, p. 36, post-scriptum.
[111]. *Ibid.*, Illyrine à Rosalina, t. II, p. 195-196.

aux romans cette « ouverture », ce caractère inachevé, de plusieurs œuvres de notre corpus.

Si la page de titre de *Rosalina, ou les Méprises de l'amour et de la nature*, qui précise « par Mme G*** de Morency, auteur d'*Illyrine* », n'annonce pas nécessairement une suite, celle de *Lise, ou les Hermites du Mont-Blanc* mentionne expressément « roman nouveau faisant suite à *Illyrine* et *Rosalina*, par Mme G*** de Morency ». Le cycle galant se poursuit en effet dans un troisième épisode, toujours selon le principe d'une héroïne éponyme centrale. Comme les deux autres romans, *Lise* contient deux discours liminaires. Dans l'« Avant-propos », Mme de Morency explique qu'en écrivant ce roman « l'auteur s'est empressée de répondre au désir qui lui a été manifesté par plusieurs amateurs du roman *Illyrine*, qui désiraient revoir sur la scène le personnage de Lise, qu'ils ont en vain recherché dans *Rosalina*[112] », affirmation qui met on ne peut mieux de l'avant l'auctorialité et le caractère fictif du texte qui suivra.

*Lise* contient lui aussi un préambule fictif qui présente le manuscrit comme réel et qui apparaît immédiatement après l'avant-propos, sous la forme d'une première lettre de Lise à Illyrine. On y introduit ses aventures et on y reprend le procédé du métarécit qu'on trouvait dans le préambule de *Rosalina*, où l'amie connue autrefois sous un autre nom est retrouvée grâce à la publication de l'ouvrage de Mme de Morency. Dans ce préambule, contrairement à ce que avançait l'avant-propos, il est clair que c'est de Lise elle-même que vient le désir et le projet d'écrire sa propre histoire :

> Depuis des années, séparée de toi (alors, ma Julie), depuis plusieurs années, dis-je, j'étais bien loin, en achetant le roman d'*Illyrine, ou l'Écueil de l'inexpérience*, [de m'attendre à] te trouver figurante dans cet ouvrage, et moi une héroïne de roman; loin d'être au désespoir, comme certains personnages, que le hasard m'a fait

---

[112]. Suzanne Giroust de Morency, *Lise, ou les Hermites du Mont-Blanc*, Paris, Charles, 1801, « Avant-propos », p. 1.

> retrouver, qui, honteux de voir au jour leur conduite, leur immoralité démasquée, ont pris ce parti de la retraite et de la pénitence.
> Écoute-moi, chère Illyrine : je sais que tu fais des progrès dans la carrière des lettres; que ta *Rosalina* t'a fait des prosélytes; qu'elle a désespéré l'Hermite de Putau; que ton *Illyrine* t'a valu des milliers d'adorateurs; enfin, que tu as fini par un époux charmant : tu sais tout cela; mais ce que tu ignores, c'est ma rencontre avec l'Hermite de Putau et l'Hermite de Basoche; puis encore, Euphémie, qui pleure, et cache sa honte dans le sommet des Alpes, ses belles années perdues dans les irrésolutions, et se croit très coupable, si l'on juge les intentions. Elle a fui ses dieux pénates, sitôt qu'elle a su ton mariage avec Léopold[113].

Légère variante dans l'architecture des romans, ce préambule est en fait l'introduction d'une très longue lettre, dont la destinataire est Illyrine, qui occupera tout l'unique volume de ce roman, le plus court des quatre formant le cycle. La lettre, après cette introduction, est divisée en 22 chapitres où sont insérées une vingtaine de lettres de correspondants différents.

Le quatrième roman, *Euphémie, ou les Suites du siège de Lyon*, paru en 1802, débute par une « Préface » de l'auteure où le contenu autobiographique est revendiqué :

> L'Auteur sera parvenu à son but, si, par ses personnages soutenus et frappants, par la légèreté de son style, il peut arracher au lecteur quelques soupirs, en lui faisant connaître la vertu et le vice, et lui peignant les différentes passions telles qu'il les a ressenties lui-même[114].

Un préambule fictif suit immédiatement. Plutôt que de reprendre la mise en scène de *Rosalina* et de *Lise*, il ressemble au préambule d'*Illyrine*, dans lequel l'héroïne du

---

113. *Ibid.*, lettre de Lise à Illyrine, p. 5-6.

114. Suzanne Giroust de Morency, *Euphémie, ou les Suites du siège de Lyon*, Paris, Bertrandet, 1802, « Préface », t. I, p. ix-x.

roman s'adresse à une amie anonyme pour lui faire part de ses aventures. Cette courte lettre d'Euphémie à madame R*** commence ainsi :

> Je me rends à vos désirs, ma bonne amie, et je vais tâcher de vous apprendre la cause des larmes que vous me voyez répandre. C'est dans votre sein que je vais déposer ces Mémoires, qui vous apprendront tous les malheurs de ma vie, qui n'a jamais été qu'empoisonnée par la douleur, la crainte et l'orgueil, sans qu'elle ait jamais été, ni embellie par l'amour, ni fleurie par les douceurs que l'on retrouve au sein d'une famille; ce qui fait le bonheur des cœurs sensibles.
>
> J'essaierai de vous esquisser le portrait de celui qui me fit connaître l'amour, que, par mon orgueil et ma coquetterie, j'ai perdu pour jamais.
>
> Vous connaîtrez aussi les malheurs dont ma famille fut accablée, et dont elle fut la victime. Vous haïrez le traître qui fut l'auteur de tous nos maux, et qui trahit si lâchement l'amitié, pour assouvir une passion infâme qu'il avait conçue pour moi.
>
> Enfin, pour vous satisfaire, je réunirai toutes les correspondances qui pourront avoir rapport aux principaux personnages qui ont joué un rôle dans l'histoire de ma vie[115].

Ce nouveau roman en quatre volumes s'annonce donc également sous la forme d'une longue lettre-Mémoires, divisée en 31 chapitres, intégrant pas moins de 155 lettres écrites par une douzaine de correspondants.

L'œuvre de Suzanne Giroust de Morency a ceci de particulier qu'il y a omniprésence de la voix de l'auteure, non seulement à cause du contenu autobiographique et de la confusion qu'elle entretient dans ces faux Mémoires entre sa propre personne et son héroïne principale, Illyrine, mais aussi par la ressemblance extrême entre les héroïnes des différents romans, Rosalina, Lise et Euphémie. La romancière s'oppose en cela à la formule des Lumières dont les œuvres les plus magistrales, depuis la supercherie de Guilleragues avec ses *Lettres portugaises*, étaient précisément celles où on ne reconnaissait pas le style de l'auteur, mais celui d'un ou de plusieurs épistoliers fictifs. Au contraire de Laclos,

---

115. *Ibid.*, « Euphémie à madame R*** », t. I, p. 11-12.

dont la plus grande partie du travail stylistique consistait à construire des voix différentes, M[me] de Morency ne se soucie pas de faire s'exprimer différemment Illyrine de Lise, ou Rosalina d'Euphémie : cet objectif irait à l'encontre même de son projet où confusion des personnages et identification à l'auteure sont — habilement ou naïvement ? — mêlées. Situé à la fin d'un cycle, *Euphémie* révèle toutefois l'essoufflement de la formule. Présente uniquement dans la page de titre, Illyrine, la première héroïne de Suzanne Giroust de Morency (celle à laquelle le lecteur associe son auteure), perd sa voix, elle qui déjà, dans *Lise*, où elle était destinataire de la lettre-Mémoires, n'était entendue que dans quelques lettres imbriquées. Dans d'incessants passages (traditionnellement non franchis) entre le domaine fictif et intradiégétique, et le domaine réel et autobiographique, M[me] de Morency aura quand même eu le mérite de nous offrir une des plus intéressantes énigmes de notre corpus.

Comme on a pu le voir, le procédé du double discours d'encadrement, minoritaire dans notre corpus, sert tout autant un projet personnel qu'il témoigne d'une transition historico-littéraire entre deux façons d'envisager le roman épistolaire en apparaissant comme une mise en abyme, dans un même roman, du passage d'un corpus de romans par lettres au métadiscours dénégatif à un autre au métadiscours authentique. On constate, de plus, que le nombre de métadiscours ne contribue pas automatiquement à la fermeture ou à l'ouverture du récit; tout dépend de ce qu'en fait l'auteure. Si le double discours d'encadrement de *Minna* fait de ce roman un récit clos, la « Conclusion » étant insérée dans une optique unifiante, celui de *Jacques* et des romans de Suzanne Giroust de Morency, au contraire, permet une ouverture, alimente l'incertitude, voire la confusion.

## La romancière inventrice :
## lieux communs de la préface auctoriale authentique

Après avoir vu, essentiellement à partir des paratextes, qu'une partie substantielle de notre corpus témoignait d'un tournant ou d'une charnière entre deux façons d'envisager le roman épistolaire, nous nous attacherons maintenant au type de métadiscours le plus présent : celui de ces préfaces où la romancière s'affiche comme telle, revendique l'écriture du texte et y fait part de ses motivations tant idéologiques que littéraires, les premières étant les plus récurrentes.

Parmi les 29 préfaces de notre corpus, on compte 23 de ces préfaces authentiques assomptives[116]. De la même façon que l'anonymat de l'auteure en page de titre accompagnait généralement les préfaces dénégatives, ces préfaces authentiques sont, elles, le plus souvent accompagnées du nom de l'auteure. Il peut arriver que celui-ci soit un pseudonyme : Aurore Dupin-Dudevant et Jeanne de Brécy ont fait paraître l'ensemble de leur œuvre sous les pseudonymes de George Sand et d'Adèle Chemin; une partie de l'œuvre d'Isabelle de Charrière, dont *Trois femmes* (1795), un roman épistolaire, parut sous le pseudonyme de l'abbé de la Tour. Mais ces cas sont surpassés en nombre par ceux où les auteures font part de leur véritable identité, celle de leur statut civil, donc de femme mariée pour la plupart, où le nom de famille de l'époux et le titre aristocratique (s'il y a lieu) paraissent ensemble. Germaine de Staël signe le plus souvent « Madame la baronne de Staël-Holstein », Félicité de Genlis, « Madame la comtesse de Genlis » et Constance de Salm, « Madame la princesse Constance de Salm ». Pauline Caylac de Ceylan, elle, mariée au Corse de Bradi, signe de son nom d'épouse. La comtesse

---

[116]. Ce nombre comprend la préface authentique contenue dans les cas de double discours d'encadrement.

de Flahaut a toujours affiché son nom d'épouse en page de titre, comme dans l'édition originale d'*Adèle de Sénange* (1794); à son remariage avec le marquis de Souza, ce sont ces nouveaux nom et rang qui paraîtront, comme dans son second roman épistolaire, *Émilie et Alphonse* (1799). Ces pratiques, donc, si elles désignent l'auteure par son nom, tiennent avant tout compte du nom et du statut de l'épouse, assignés par la société patriarcale; le prénom (seul à appartenir en propre à celle qui le porte) apparaît, lui, plus rarement. Il faut toutefois ajouter que les célibataires — Désirée de Castéra, Mlle Polier de Bottens, Mlle de Coligny — échappent à ce mode de nomination, bien que le titre de « Mademoiselle » ne soit pas sans poser lui aussi certains problèmes de réception.

Le paratexte, s'il est parfois un indicateur de la façon dont les romancières envisageaient leur travail, n'est pas un discours totalement libre ni entièrement « personnel », comme la seule observation de la façon de nommer l'auteure le donne à lire. Il ne faut pas automatiquement voir dans la préface authentique un lieu de liberté de l'expression féminine que le cadre mensonger de la préface dénégative empêchait nécessairement de se manifester. Les choses ne sont pas aussi simples, et les principaux lieux communs et les prétentions littéraires de la préface auctoriale authentique sont, en fait, similaires à ceux de la préface dénégative; ils se ramènent essentiellement à la justification de l'œuvre féminine, au but moral de l'ouvrage et à l'importance accordée à un style « simple », « naturel », autant de caractéristiques liées à une prétention à la modestie.

### ***Légitimer l'acte d'écrire : la finalité morale***

Les études féminines et féministes accordent depuis peu une importance de premier plan au discours préfaciel des romancières, lieu par excellence de la rationalisation, de la justification de la venue à l'écriture et, par le fait même, de la

constatation de l'effet direct des préjugés ambiants envers l'écriture féminine. Si la préface, texte le plus souvent purement conventionnel chez l'auteur masculin, est dorénavant considérée comme « étape justificatrice nécessaire[117] » dans les textes écrits par des femmes, il peut être intéressant d'observer, dans certains corpus, une double justification générique, celle du « genre » dans les deux acceptions du terme. Dans un article consacré au discours préfaciel dans les récits de voyage féminins au XIX^e siècle, Bénédicte Monicat considère la préface comme « l'espace générateur du texte en tant que texte au féminin, qui parle de l'écriture en tant qu'écriture féminine[118] ». En se penchant sur un corpus doublement marginal, elle relève une double justification :

> La préface est au cœur de la problématique du récit de voyage au féminin, ou tout au moins, elle en est la plus ouvertement révélatrice. Comme toute préface, elle dévoile en négatif et de manière extrêmement dense, la position de l'auteur « par rapport » à un « objet ». Mais le « rapport » et l'« objet » en question ici sont particuliers au genre dans les deux sens du terme. [...] En effet, il s'agit pour les écrivaines voyageuses de justifier une entreprise doublement étrangère aux normes de la société dont elles font partie. [...] Les femmes auteurs de récits de voyage justifient dans leurs préfaces ou avant-propos et le fait qu'elles voyagent et le fait qu'elles écrivent en corrélation directe et constante avec le fait qu'elles sont femmes[119].

Comme l'indique Monicat, « c'est une autre manière de voyager qui est [...] revendiquée » dans ces textes : « en tant que femmes, les voyageuses partent à la découverte de l'intimité de l'Autre et vont (selon elles) au plus profond, mais ce en s'inscrivant dans l'univers public[120] ». Dans notre corpus, nous ne sommes pas loin

---

[117]. Par exemple, par Bénédicte Monicat, « Problématique de la préface dans les récits de voyages au féminin du 19e siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, 23 : 1-2, automne-hiver 1994-1995, p. 62.

[118]. *Ibid.*, p. 59.

[119]. *Ibid.*, p. 61.

[120]. *Ibid.*, p. 69.

de toucher à une problématique similaire, en passant de la volonté d'*aller au plus profond* des voyageuses à celle, comme nous le verrons ici, d'un réalisme domestique, quotidien, revendiqué par M^me^ de Souza, par exemple, dans sa préface à *Adèle de Sénange*.

De par la forme qu'elles ont choisie, les romancières épistolaires n'ont pas, comme les voyageuses qui publient leur récit, à justifier « une entreprise doublement étrangère aux normes de la société dont elles font partie »; la critique qu'on leur fait vise toujours le statut peu recommandable de femme-auteur, mais, plutôt que de porter sur une action individuelle comme le déplacement ou le voyage, mal vu chez les femmes qui, d'ordinaire casanières, n'ont de devoirs que familiaux, la question est logiquement d'assumer au sein de l'institution littéraire la pratique d'un genre démodé après la Révolution, le roman par lettres. Toutefois, ainsi que nous le verrons dans les paratextes que nous avons retenus pour cette section, la question féminine et la question formelle sont peu abordées. Ce silence peut s'expliquer par le fait que, la préface féminine étant précisément un lieu de justification souvent lié à des finalités autres que littéraires, un discours sur les avantages ou l'intérêt de la forme épistolaire y paraîtrait comme une contradiction.

En effet, un lieu commun du discours des femmes sur leur production littéraire leur fait présenter leur écriture comme une pratique instrumentalisée. Selon Christine Planté,

> la plus fondamentale manifestation [du] malaise [des femmes] vis-à-vis de l'écriture me paraît résider en ceci qu'elles nient presque toujours vouloir *écrire pour écrire*, pour faire œuvre d'art et de langage, qu'elles multiplient les dénégations et inventent divers alibis pour justifier l'écriture en la vouant à une utilité, à une fin extralittéraires[121].

---

[121]. Christine Planté, *op. cit.*, p. 175.

Planté recense trois formes principales de légitimation de l'écriture chez la femme : l'écriture comme thérapie (ou l'écriture exutoire), l'écriture didactique (voire moraliste) et l'écriture gagne-pain, formes qui peuvent se combiner et coexister dans un même discours de justification, comme le note Planté et comme on l'observe dans notre corpus. Cela crée une certaine contradiction qui, selon la critique féministe, importe peu :

> En principe, une œuvre à visée militante ou moralisatrice devrait exclure toute propension personnelle à l'épanchement, ainsi que toute recherche du profit. Mais, de fait, les passages de l'une à l'autre [dans le métadiscours féminin] se font aisément, dans la mesure où dans le fait d'écrire pour guérir ou se consoler, d'écrire pour convaincre ou moraliser, d'écrire pour gagner sa vie ou nourrir sa famille, c'est toujours le *pour* qui l'emporte, détournant l'attention de l'acte même d'écriture[122].

Des trois principales finalités assignées traditionnellement à la littérature par les femmes, l'écriture comme thérapie et l'écriture gagne-pain n'apparaissent qu'exceptionnellement dans les préfaces de notre corpus. Seule M^me^ de Souza, dont l'époux vient d'être exécuté à Paris et qui a émigré à Londres où paraît *Adèle de Sénange* en 1794, justifie la publication de ce roman par un besoin de ressources financières dans son « Avant-propos » : « Seule dans une terre étrangère, avec un enfant qui a atteint l'âge où il n'est plus permis de retarder l'éducation, j'ai éprouvé une sorte de douceur à penser que ses premières études seraient le fruit de mon travail[123]. » L'invocation de l'écriture exutoire ou thérapeutique ne se manifeste essentiellement, elle, que chez Constance de Salm (sur le métadiscours de laquelle nous nous pencherons plus loin) et chez Sophie Cottin qui, dans sa « Préface » à *Claire d'Albe*, prétend que le roman a été suscité par « le dégoût, le danger ou

---

122. *Ibid.*, p. 175.

123. M^me^ de Souza, *Adèle de Sénange* (1794), dans *Œuvres*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque amusante », 1865, « Avant-propos », p. 4.

l'effroi du monde [qui a] [...] fait naître en moi le besoin de me retirer dans un monde idéal[124] ».

Sans doute la quasi-absence de ces deux grandes finalités s'explique-t-elle en partie par le fait que nous ne tenons compte ici que des discours d'encadrement, alors qu'elles pourraient se donner à lire davantage dans d'autres types de paratextes ou d'épitextes (lettres, articles, interviews, etc.) privés ou publics. L'autre finalité — la plus présente —, le « but moral » prétendument poursuivi par l'auteure, est, lui, le plus près de la « déclaration d'intention », que Genette considère comme la plus importante fonction de la préface (auctoriale) originale[125]. Les préfaces contenant cette fonction, dont le thème principal est « Voici ce que j'ai voulu faire », sont peu nombreuses à revendiquer un travail proprement littéraire. Nous n'en avons relevé en fait que deux, celle des *Lettres à Marcie* de George Sand et celle de *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* de Constance de Salm, qui feront l'objet de notre prochain chapitre. La tendance majoritaire à la justification didactique ou moraliste — qui est l'autre possibilité de « déclaration d'intention » — dans ces œuvres de femmes s'explique également selon nous par le fait que cette grande finalité est une caractéristique à la fois du roman épistolaire, même traditionnel, et de la littérature féminine, ce qui fait des préfaces de notre corpus le lieu par excellence d'une telle justification.

Avant la préface, le titre annonce souvent la fonction édifiante des romans, le but moral poursuivi par l'auteure. Il y a onze cas explicites de tels titres :

> *Le Triomphe de la saine philosophie, ou la Vraie Politique des femmes* (1795) de M^me^ Booser;
>
> *Les Trois Sœurs et la Folie guérie par l'amour, ou les Heureux Effets de l'amour filial* (1796) de Charlotte Bournon-Malarmé;

---

124. Sophie Cottin, *Claire d'Albe* (1798), Paris, Éd. Régine Desforges, 1976, « Préface de l'auteur », p. 17.

125. Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 205.

*Les Malheurs de la jalousie, ou Lettres de Murville et d'Eléonore Melcour* (1796) de M^me^ de Latour Ménard;

*Les Petits Émigrés, ou Correspondance de quelques enfants, ouvrage fait pour servir à l'éducation de la jeunesse* (1798) de M^me^ de Genlis;

*Illyrine, ou l'Écueil de l'inexpérience* (1798) de Suzanne Giroust de Morency;

*Émilie et Alphonse, ou le Danger de se livrer à ses premières impressions* (1799) de M^me^ de Souza;

*Rosalina, ou les Méprises de l'amour et de la nature* (1801) de Suzanne Giroust de Morency;

*Julie de Saint-Olmont, ou les Premières Illusions de l'amour* (1805) de M^me^ Gallon;

*Eléonore et Sophie, ou les Leçons de l'amitié* (1809) de Désirée de Castéra;

*Flaminie, ou les Erreurs d'une femme sensible* (1813) de Fanny Raoul;

*Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou une grande leçon* (1824) de Constance de Salm.

Si le référent explicite « leçon » apparaît deux fois et « éducation » une fois, c'est le plus souvent par l'exemplarité que se manifeste le didactisme ou le moralisme du titre. Celui-ci est positif dans deux cas : *Triomphe de la saine philosophie*, *les Heureux Effets de l'amour filial*. Il est négatif dans six cas : *Les Malheurs de la jalousie*, *l'Écueil de l'inexpérience*, *le Danger de se livrer à ses premières impressions*, *les Méprises de l'amour et de la nature*, *les Premières Illusions de l'amour*, *les Erreurs d'une femme sensible*. Si le premier terme est en général explicitement négatif — « malheurs », « écueil », « dangers », « méprises », « illusions », « erreurs » —, le second renvoie constamment aux sens ou aux sentiments : « jalousie », « inexpérience », « impressions », « amour » (deux fois), « nature », « femme sensible » (ce terme apparaît également tel quel dans le titre du roman de Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*). Notons que ces titres édifiants sont presque tous liés à des noms et à des prénoms de femmes.

Sur les onze titres répertoriés contenant une fonction édifiante, la majorité — huit titres — se trouve dans la première moitié du corpus et dans la première des quatre décennies que nous couvrons (sept titres). Nous expliquons cette

diminution avec le temps par le fait que dans neuf cas sur onze cette fonction édifiante n'apparaît que dans le sous-titre; comme celui-ci a tendance à disparaître avec la diminution générale de la longueur du titre au XIXe siècle, l'inscription de cette fonction disparaît avec lui. Cela ne signifie pas que la fonction édifiante disparaît totalement de l'œuvre; on la retrouve ailleurs, dans le texte, mais surtout dans les autres éléments paratextuels.

Déjà, les préfaces de romans épistolaires au XVIIIe siècle étaient souvent pourvues d'une prétention morale, protégeant un auteur qui, de toute façon, prétendait ne pas l'être, ce qui autorisait une licence dans le texte. Le double but était alors essentiellement d'atteindre une vraisemblance textuelle (but réel des auteurs) et de protéger contre de mauvaises mœurs, par l'exemple négatif que présentait le personnage libertin ou l'héroïne fautive (but prétendu du paratexte). On ne s'étonnera pas si le critère moralisateur se développe de façon exponentielle à partir du moment où l'auteur (une femme en plus) se dit l'inventrice du texte, les débordements des personnages n'étant plus à mettre au compte de personnes ayant réellement existé, mais à celui de son imagination.

Lisible plus souvent en préface que dans le titre, le but moral de l'ouvrage apparaît de façon très claire dans 17 préfaces sur les 29 étudiées[126], le thème étant plus ou moins développé selon le cas, allant d'une simple allusion aux « bons sentiments » contenue dans la pseudo-« préface de l'éditeur » des *Lettres de Clémence et d'Hippolite* (1806) de Mme Cazenove d'Arlens, à une préface entière qui y est consacrée, celle de *Delphine*, la plus longue de notre corpus, à laquelle Germaine de Staël donne même le titre de « Quelques réflexions sur le but moral de *Delphine* ». Dans certains cas, il apparaît dans une dédicace ou une « épître dédicatoire » explicative destinée à une protectrice prise comme modèle de vertu.

---

126. Ces 17 romans sont : *Delphine, les Petits Émigrés, Alfred et Zaïda, Armand et Angéla, Caroline, le Courrier russe, Lettres de Clémence et d'Hippolite, Julie de Saint-Olmont, Lettres de Louise et de Valentine, Minna, la Société au dix-neuvième siècle, Stanislas, Palmyre et Flaminie, Adèle de Sénange, Marie de Courtenay, Valérie* et *Vingt-quatre heures d'une femme sensible.*

C'est ce que fait Charlotte Bournon-Malarmé en dédiant *Stanislas* (1811) à la comtesse Henriette d'Alsace dans une « Épître dédicatoire » qui précède le texte et où l'auteure explique que le portrait de son héroïne, Alexandrine, s'inspire de celui de son amie. Désirée de Castéra, elle, dédie son *Armand et Angela* (1802) « à ma bienfaitrice, madame L*** de S*** », avec une déférence qu'accompagne une modestie face à son travail d'écrivain :

> Que les mortels légers consacrent leurs plumes à des Divinités trompeuses ! qu'ils célèbrent les rigueurs de l'amour ou les faveurs de la fortune ! que m'importe ? C'est à une Divinité plus noble que je consacre mes écrits : fille céleste du ciel, tendre reconnaissance ! ce n'est qu'à toi que je veux offrir ce faible ouvrage. Il prouvera que, dans le déluge moral qui a englouti toutes les vertus, toi seule a surnagé; et, qu'échappant au torrent, tu es venue te réfugier dans une âme tendre et sensible. Ô ma bienfaitrice ! elle est votre ouvrage, cette âme; vous seule l'avez créée. Vous fîtes plus pour moi que de me donner la vie; vous m'avez appris à la supporter. Vous avez écarté mes dangers, partagé mes maux, essuyé mes larmes, je vous dois tout[127].

Certaines romancières prétendent en préface avoir dirigé toute leur écriture en fonction de cet objectif suprême, la morale, que ce soit Adèle Chemin :

> Si un livre peut corriger, je désire sincèrement qu'en lisant celui-ci, les femmes qui ressemblent à cette odieuse coquette éprouvent un remords salutaire, et rentrent dans la voie de l'honneur; que celles qui seraient au moment de s'égarer s'arrêtent sur le bord du précipice, et suivent les traces de l'intéressante Cornélie; tel est mon vœu, tel doit être celui de toute personne qui écrit pour le public; être agréable est peu, être utile c'est tout; c'est ce que j'ai cherché[128].

ou M^lle^ de Coligny :

---

[127]. Désirée de Castéra, *Armand et Angéla*, Paris, Dentu, 1802, t. I, p. v-vi.

[128]. Adèle Chemin, *le Courrier russe, ou Cornélie de Justal* (1807), Paris, Sourdon, 1813, « Préface », t. I, p. xii.

> Les passions se combinent d'après les circonstances qui les excitent : la morale peut toujours dévoiler leurs excès et s'efforcer d'y mettre un frein en en démontrant les suites funestes. Le champ des vices et des abus est vaste; l'ambition et l'égoïsme le fertilisent. Puisse ma plume peu exercée, y tracer un sillon où la vérité serve de guide à la raison[129].

Dans ces extraits, l'on remarquera la banalité des métaphores : celle bien chrétienne et conservatrice de la « voie », du chemin à prendre, dont il faut éviter les « précipices », en suivant les « traces » de l'héroïne modèle, puis celle de la terre, du « champ », dans laquelle s'opposent le terrain en friche de l'homme sans conscience morale à celui cultivé et marqué par les « sillons » de la vérité.

Christine Planté a bien montré dans *la Petite Sœur de Balzac* que ce moralisme était une constante tant dans le métadiscours que dans le récit féminin lui-même[130]. Elle note que,

> À considérer les préfaces, les correspondances, tout le métadiscours féminin sur l'écriture, presque tous les livres de femmes s'assignent une fin didactique, de façon plus ou moins directe. Ou encore l'effet d'édification est-il essentiellement *un effet de réception*, créé par le commentaire, par les conditions de diffusion et de lecture, mais étranger à la visée de la femme qui, elle, a écrit d'abord autre chose : un poème, un journal, un roman[131].

Il ne faut toutefois pas oublier que la fonction édifiante est également la justification apportée par Laclos à la publication des *Liaisons dangereuses*, roman dont le moralisme est présent dans le titre, mais aussi dans le sous-titre — *Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres* — et dans la « Préface du rédacteur » qui, comme on s'en souviendra, explique que « c'est

---

[129]. Mlle de Coligny, *la Société au dix-neuvième siècle, ou Souvenirs épistolaires*, Paris, [s.é.], 1825, « Avertissement », t. I, p. ii-iii.

[130]. Christine Planté, *op. cit.*, p. 180.

[131]. *Ibid.*, p. 183.

rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes », et qui prétend que « ces Lettres pourront concourir efficacement à ce but[132] ». Ces marques paratextuelles et la prétention à l'authenticité des lettres, à l'œuvre dans la majorité des récits épistolaires des Lumières, et qui permettaient au romancier de se dissocier et de dissocier son imagination des comportements condamnables décrits dans le texte, sont une caractéristique de la forme romanesque épistolaire. Femmes et romancières épistolaires, nos auteures sont donc doublement sujettes à invoquer une intention morale, afin de respecter les frontières imposées à leur sexe et les conventions touchant le genre romanesque.

Que ce soit pour le roman épistolaire traditionnel ou pour l'œuvre féminine, le recours à la visée pédagogique est le plus souvent contraint, *un effet de réception*, comme le dit Planté, et l'on retrouve cet *effet* avant tout dans le métadiscours, le paratexte au rôle protecteur, au ton souvent emprunté, figé, identique d'une préfacière à l'autre, beaucoup moins variable et personnel que le style des différents romans. Quoi qu'il en soit, nous croyons comme Christine Planté que les romancières, en mettant l'accent dans une préface sur le message édifiant qu'elles disent vouloir transmettre, évitent une véritable confrontation — et le discours qu'elle supposerait — avec l'écriture.

### *Qualités stylistiques et formelles : importance du naturel et de la simplicité*

Dans la quatrième édition de ses *Caractères* (1689), La Bruyère, en parlant de la femme et du genre épistolaire, fait cette remarque, souvent citée depuis :

---

[132]. Choderlos de Laclos, *les Liaisons dangereuses* (1782), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, « Préface de l'éditeur », p. 29-30.

> Ce sexe va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire. Elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont que l'effet d'un long travail et d'une pénible recherche; elles sont *heureuses* dans le choix des termes, qu'elles placent si juste, que, tout connus qu'ils sont, ils ont le *charme* de la nouveauté, semblent être faits seulement pour l'usage où elles les mettent; il n'appartient qu'à elles de faire lire dans un seul mot tout un sentiment, et de rendre *délicatement* une pensée qui est délicate; elles ont un enchaînement de discours inimitable, qui se suit *naturellement*, et qui n'est lié que par le sens[133].

L'opposition entre le « travail » et la « recherche » nécessaires à l'œuvre masculine et la spontanéité et le « naturel » délicat et heureux de l'œuvre féminine est un préjugé des plus répandus dans la critique traditionnelle. On le trouve dans tous les domaines de l'art, pas seulement en littérature. Dans son « Introduction » aux *Souvenirs* de M$^{me}$ Vigée-Lebrun, Claudine Herrmann signale que la qualité première attribuée à la célèbre peintre de Marie-Antoinette par l'ensemble des critiques d'art de l'époque, sa « marque distinctive », est le « naturel » de ses compositions[134]. Toujours d'après Herrmann, un critique nommé Charles Pillet prétendait que la « recherche de l'expression », dans laquelle « s'aventurait » parfois Vigée-Lebrun, nuisait à ce « naturel[135] », qui semble l'unique qualité « autorisée » dans l'œuvre d'une femme. Caractéristique attendue, voire exigée, le « naturel », lié à une autre qui est la « simplicité », maintient le travail créateur féminin dans des bornes imposées par l'homme, inquiet, comme Charles Pillet, de voir la femme-artiste explorer des voies différentes. Or, l'influence des préjugés qui règnent à l'égard de la littérature produite par des femmes est déterminante sur leurs textes et paratextes, comme l'a observé Roxanna M. Verona dans une

---

133. Cité par Frédéric Deloffre dans sa préface aux *Lettres portugaises* de Guilleragues, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 18-19, nous soulignons.

134. Claudine Herrmann, « Introduction » à Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Des femmes, 1986, t. I, p. 15.

135. Charles Pillet, *M$^{me}$ Vigée Le Brun*, Paris, Librairie des Arts, [s.d.], p. 36. Cité par Claudine Herrmann, *loc. cit.*, p. 15.

comparaison des *Portraits de femmes* et des *Portraits littéraires* de Sainte-Beuve, et des textes féminins auxquels le critique fait allusion : « Intériorisant la condescendante tolérance pour leur escapade intellectuelle, les femmes-auteurs vont rendre l'image qu'on attendait d'elles et leurs écrits porteront l'empreinte de la culpabilité d'avoir osé écrire[136] »; « la lecture des notes introductives — justificatives et limitatives — que les femmes-auteurs placent en tête de leurs œuvres confirment ce point de vue [...] et vont, incontestablement, altérer la qualité de leur création[137] ». C'est un véritable cercle vicieux qui s'installe, et la moindre des critiques adressées à ces œuvres n'est pas le rapport constamment opéré entre l'œuvre féminine et son contenu autobiographique, duquel découle la ressemblance entre les héroïnes de différentes romancières :

> Les femmes-auteurs et les héroïnes de leurs romans se côtoient sans aucune hiérarchie, noyées dans le flux commun vie-œuvre. Les analogies traversent les portraits [ceux de Sainte-Beuve] selon un système des vases communiquants : Delphine, le personnage romanesque de Mme de Staël, si ressemblante à son auteur, dit Sainte-Beuve, est associée à Valérie, l'héroïne de Mme de Krüdener, laquelle ressemble elle aussi à son auteur et présente des traits communs avec les héroïnes des romans de Mme de Souza, lesquelles ressemblent à leur auteur. Le tissage analogique entre la vie et l'œuvre de l'une et la vie et l'œuvre de toutes, est soutenu par la conviction de Sainte-Beuve que les femmes-auteurs sont trop intimement liées à leur expérience personnelle pour pouvoir éviter l'autobiographie dans leurs œuvres, autrement dit, les femmes ne peuvent bien écrire que sur leur propre vie[138].

Ce choix du contenu autobiographique, de l'expérience personnelle, que nous percevons dans notre corpus, est constamment associé à la seule qualité stylistique que s'accordent la plupart des romancières dans leurs préfaces et qui est celle d'une

---

136. Roxanna M. Verona, « Portrait de groupe avec buste : la galerie Sainte-Beuve », *loc. cit.*, p. 143.
137. *Ibid.*, p. 148, n. 15.
138. *Ibid.*, p. 141-142.

écriture « simple » et « naturelle ». Celle-ci est concomitante à deux autres lieux communs de la préface du roman épistolaire féminin : l'« authenticité », non plus des lettres mais des faits, des détails et des émotions représentés dans le roman, et une « modestie » largement mise de l'avant face à son travail d'écrivain. La première est moins intéressante pour nous, car elle est le propre d'un grand nombre de préfaces, pas seulement historiques mais aussi de fictions, selon Gérard Genette : « Le seul mérite qu'un auteur puisse s'attribuer par voie de préface, sans doute parce qu'il relève de la conscience plutôt que du talent, est celui de véridicité, ou à tout le moins de sincérité, c'est-à-dire d'effort vers la véridicité[139]. » Comme nous l'avons nous-mêmes observé dans les discours d'encadrement de *Valérie*, *Minna*, *Claire d'Albe*, *Marie de Courtenay*, *Illyrine*, *Rosalina* et *Lise*, Genette a repéré nombre de romans (entre autres des Goncourt, de Balzac et de Gide) dont la préface prétend que l'histoire racontée est authentique. Dans un ouvrage qui se situe à mi-chemin entre l'histoire et le roman, et sur lequel nous reviendrons, les *Lettres d'une dame grecque écrites de l'île de Corse*, Pauline de Bradi, dans une des rares réflexions littéraires que nous ayons trouvées, souhaite l'avènement d'une littérature plus axée sur le vrai, la modération, l'authentique que sur les passions et les situations extraordinaires et mensongères. Ces réflexions s'appliquent d'abord au genre historique, mais dans les mêmes termes qu'au roman :

> Dans le siècle futur un livre impartial sera plus recherché qu'un chef-d'œuvre d'éloquence, et l'on préférera un historien exact à un historien spirituel ou élégant. Un tel ouvrage ne demande point de talent, et je l'ai entrepris. Je fais des mémoires pour servir à l'histoire de nos jours : ils n'auront qu'un mérite, mais il sera incontestable; ce sera celui de ne pas contenir un mensonge, et d'être écrits sans passion. Je crois qu'il n'y a point de présomption à prendre l'engagement d'être

---

139. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 191.

> sincère; c'est le premier devoir de tout écrivain, quoique ce soit celui que nous ayons vu enfreindre le plus souvent[140].

Ce passage évoque la « modestie » à outrance, qui doit être différenciée de celle que l'on trouve dans la préface masculine. Genette parle d'une des fonctions de la préface originale qu'il nomme « paratonnerre », renvoyant à une préface où l'auteur plaide son incapacité à traiter son sujet avec tout le talent nécessaire, « comptant apparemment sur le public pour établir une juste moyenne[141] », de façon à prévenir et à neutraliser les critiques éventuelles, à les empêcher en prenant les devants. Alors que l'excès de modestie doit être considéré comme un *topos* comme un autre de la préface masculine, il est le ton obligatoire affiché dans les préfaces de notre corpus. Celles-ci contiennent souvent l'avertissement selon lequel le roman n'a d'abord été écrit que pour les proches, les amis[142], et demandent l'« indulgence des lecteurs », et ce jusque chez la peu pudique Suzanne Giroust de Morency.

Les préfacières ne manquent jamais de rappeler leur incompétence en matière littéraire. Dans sa « Préface » à *Caroline, ou les Inconvénients du mariage* (1815), Carolina Maurer écrit :

> C'est armée du flambeau de l'expérience que je vais essayer de soulever un des coins du voile qui nous cache les vraies causes de tant de mauvais ménages, même parmi les honnêtes gens.
> J'ai donné à mes observations la forme d'un roman pour en faciliter la lecture, en la rendant moins austère que ne le seraient de simples réflexions morales; le sujet n'étant pas gai, j'ai tâché de le rendre intéressant, en y insérant quelques anecdotes qui s'y rattachent, j'ai inventé très peu, j'ai trouvé mes modèles dans la société; j'ai pu dessiner d'après nature. Ayant à peindre les mœurs d'un libertin, je n'ai pu voiler ses

---

[140]. Pauline de Bradi, *Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse*, Paris, Didot, 1815, « Préface », p. x.

[141]. Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 193.

[142]. C'est le cas des *Lettres de Clémence et d'Hippolite*, d'*Illyrine* et d'*Euphémie.*

> fautes autant que je l'aurais désiré, sans affaiblir son caractère; il ne doit point écrire ni parler le langage de l'austère décence. Je me suis appuyée de l'exemple des maîtres; je suis restée bien au-dessous d'eux, de toute manière[143].

L'opposition bien claire dans ce court passage entre la revendication d'une expérience personnelle (seul lieu où s'avoue la compétence féminine) et l'aveu (honnête ou non, peu importe) d'une incompétence littéraire est frappante. Quand Mme Maurer se dit « armée du flambeau de l'expérience », elle se réfère essentiellement à son expérience matrimoniale grâce à laquelle elle désire transmettre ses réflexions (il s'agit peut-être d'écriture thérapie ou exutoire...), auxquelles elle donne « la forme d'un roman » uniquement « pour en faciliter la lecture », « en la rendant moins austère ». Dans cette préface où l'on jurerait que l'auteure tient avant tout à montrer que le roman qu'elle a écrit n'est pas une fin en soi s'opposent également l'authenticité des faits et des modèles qu'elle a « pu dessiner d'après nature », et l'absence de toute originalité personnelle en matière romanesque : « j'ai inventé très peu », « Je me suis appuyée de l'exemple des maître » et « je suis restée bien au-dessous d'eux ».

Cette modestie, quasi omniprésente, va plus loin que celle qui s'exprime par des lieux communs qu'on trouve non seulement dans notre corpus, mais dans les préfaces masculines, par les expressions toutes faites « mes faibles talents » ou « ma plume peu exercée ». Il ne faut pas oublier que la romancière, devenue préfacière, doit justifier son entreprise littéraire, l'excuser en invoquant des finalités autres que littéraires; les questions stylistiques ou formelles y sont donc minimisées. La possibilité de recourir à un style simple et naturel constitue toutefois un compromis, le seul, d'où son omniprésence, parce qu'elle demeure une preuve de

---

143. Carolina Maurer, *Caroline, ou les Inconvénients du mariage*, Paris, Béchet, 1816, « Préface », t. I, p. 5-6.

la modestie féminine face au travail de l'écrivain, tout en permettant de parler de la façon dont est écrit le roman.

Cette qualité particulière du style est revendiquée par une majorité de préfacières. Même Suzanne Giroust de Morency prétend que son *Illyrine* « est d'un style simple et naturel[144] ». Mme Daminois, dans sa « Préface » à *Alfred de Zaïda* (1821), abonde dans son sens : « Une situation naturelle, un mot tendre, une image naïve m'ont toujours séduite davantage qu'une action éclatante, qu'un récit brillant, et j'ai toujours préféré l'attendrissement à l'admiration[145]. » Plus loin, elle ajoute : « Dans *Alfred et Zaïda*, j'ai réuni la beauté et l'esprit, l'élévation du caractère aux mœurs et aux habitudes simples; j'ai peint de bonnes gens avec lesquels on aimerait vivre, et tels que j'ai eu le bonheur d'en connaître[146]. » On voit que l'importance accordée à la simplicité, à la naïveté, au naturel, à la tendresse, à l'attendrissement — pour reprendre les mots mêmes de la préfacière — n'est pas sans une idéalisation qui rejoint la finalité didactique, moraliste de l'ouvrage, plus qu'elle ne semble s'attacher à un véritable projet littéraire ou stylistique. La préfacière passe ainsi rapidement du naturel et de la simplicité descriptive à ceux des faits, la « situation » et l'« action » étant mêlées au « mot », à l'« image » et au « récit ».

Ces prétentions de la préface sont souvent accompagnées, dans le texte, par la minceur de l'intrigue, une question qui nous occupera plus loin. La préface des *Lettres de Louise et de Valentine* de Mme Ducos, par exemple, souligne cet intérêt poussé pour l'ordinaire, pour la quotidienneté :

> Une situation fort naturelle, ou même si l'on veut, fort commune, voilà le fond de l'ouvrage. Une suite de petits incidents semblables à ceux qui naissent chaque jour

---

144. Suzanne Giroust de Morency, *Illyrine, ou l'Écueil de l'inexpérience, op. cit.*, « Avant-propos », t. I, p. v.

145. Mme Daminois, *Alfred et Zaïda*, Paris, Marc, 1821, « Préface », t. I, p. ii.

146. *Ibid.*, « Préface », t. I, p. v.

> dans la société, sans y causer la moindre surprise, voilà les moyens employés pour faire marcher l'action principale[147].

Ici encore, le « naturel » est mis de l'avant, joint à la simplicité de la trame : « situation fort commune », « petits incidents semblables à ceux qui naissent chaque jour », ces termes sont semblables à ceux retrouvés dans une majorité de préfaces qui bannissent l'extraordinaire au profit du journalier, qu'elles présentent comme la principale originalité du livre.

Quand il s'agit de définir l'écriture féminine et plus particulièrement le roman féminin, la critique américaine a parfois recours au terme « plotless narrative[148] », dans le cas d'une œuvre d'analyse plus qu'à intrigues. La traduction littérale « récit sans intrigue » nous paraissant un peu exagérée, nous nous contenterons de parler d'un « minimalisme événementiel », commun à un grand nombre d'œuvres de notre corpus. *Adèle de Sénange*, dont nous reparlerons plus loin, est un de ces romans pourvus d'une trame événementielle fort mince, soutenue par un « Avant-propos » rédigé à la parution du roman, dans lequel la comtesse de Flahaut, qui deviendra marquise de Souza, expose son projet :

> Cet ouvrage n'a point pour objet de peindre des caractères qui sortent des routes communes : mon ambition ne s'est pas élevée jusqu'à prétendre étonner par des situations nouvelles; j'ai voulu seulement montrer, dans la vie, ce qu'on n'y regarde pas, et décrire ces mouvements ordinaires du cœur qui composent l'histoire de chaque jour. Si je réussis à faire arrêter un instant mes lecteurs sur eux-mêmes, et si, après avoir lu cet ouvrage, ils se disent : *Il n'y a rien là de nouveau*, ils ne sauraient me flatter davantage.
>
> J'ai pensé que l'on pouvait se rapprocher assez de la nature, et inspirer encore de l'intérêt, en se bornant à tracer ces détails fugitifs qui occupent l'espace entre les événements de la vie. Des jours, des années, dont le souvenir est effacé, ont été remplis d'émotions, de sentiments, de petits intérêts, de nuances fines et délicates.

---

147. Mme Ducos, *Lettres de Louise et de Valentine*, *op. cit.*, « Avertissement », t. I, p. v.
148. Susan S. Lanser, « Toward a Feminist Narratology », *Style*, 20 : 3, 1986, p. 341-363.

> Chaque moment a son occupation, et chaque occupation a son ressort moral. Il est même bon de rapprocher sans cesse la vertu de ces circonstances obscures et inaperçues, parce que c'est la suite de ces sentiments journaliers qui forme essentiellement le fond de la vie. Ce sont ces ressorts que j'ai tâché de démêler[149].

Mme de Souza annonce d'emblée ce qu'elle ne veut pas faire : ni « peindre des caractères qui sortent des routes communes », ni « des situations nouvelles », ce qui pourrait sembler au lecteur naïf le principal souci d'un romancier. De son désir de montrer « ces mouvements ordinaires du cœur », « ces détails fugitifs qui occupent l'espace entre les événements de la vie », les « petits intérêts », les « nuances », les « circonstances obscures et inaperçues », bref le « fond de la vie », d'être flattée, même, de se faire dire par ses lecteurs qu'« *il n'y a rien là de nouveau* », on peut conclure qu'elle présente un cas extrême de projet réaliste, soucieux du détail et de la plausibilité. D'un autre côté, les expressions « ce qu'on n'y regarde pas » et « ces ressorts que j'ai tâché de démêler » posent ou supposent l'auteure en novatrice, s'opposant aux romans d'aventures conventionnels et aux péripéties aussi multiples qu'incroyables. Mais Mme de Souza est loin de se réclamer d'un réalisme avant la lettre, réalisme qui, au XIXe siècle, sera davantage un réalisme social. Les images de passage du temps, la récurrence du mot « jour » (« histoire de chaque jour », « sentiments journaliers ») et l'insistance sur les « détails » montrent une volonté de présenter une nouvelle histoire, au sens moderne du mot, une histoire de la vie privée et quotidienne, distincte de l'Histoire nationale.

La préface de Mme de Souza est intéressante par l'énonciation d'un projet d'écriture réaliste, attachée à l'observation des faits réels, transcrits dans un style qui est au service de cette réalité fine (qui sera la véritable qualité du livre), davantage qu'elle n'est envahie par l'imagination de l'auteure, voire par son intelligence ou par son talent littéraire. Le roman de Mme de Genlis *les Petits*

---

149. Mme de Souza, *Adèle de Sénange*, *op. cit.*, p. 3.

*Émigrés* (1798) s'ouvre sur une épître dédicatoire intitulée « À mes petits enfants », dans laquelle est également suggéré ce « réalisme domestique » revendiqué par Adèle de Souza : « j'ai recueilli *une infinité de faits réels* et d'actions généreuses dont il m'a été beaucoup plus doux d'être l'*historien* que l'*inventrice*. J'ai fait *d'après nature* tous les portraits de mes personnages vertueux; la pieuse et reconnaissante Adélaïde est M^lle^ d'Orléans; la modeste et la spirituelle et sage Olympe est Lady Edouard Fitzgerald[150]. » Dans un second discours liminaire authentique, la « Préface », M^me^ de Genlis écrit : « je n'ai dit dans ces lettres que ce que je pensais, ce que je sentais[151] » et « l'Auteur a senti tout ce qu'il a décrit, tout ce qu'il a dépeint[152] ». On revient à la tendance autobiographique. En ramenant tout au personnel, à l'individuel, comme l'explique Christine Planté, les femmes « sont incapables de s'élever à la création et à l'universel[153] ». De plus, en le proclamant dans leur métadiscours, elles concourent au préjugé ambiant voulant que leur création littéraire ne participe pas de l'art. Cette tendance au « naturel » est, de plus, une caractéristique de la lettre, genre féminin. Toujours selon Planté, la lettre obéit à une sorte de « convention du naturel » :

> La correspondance, jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, est donnée comme le mode d'expression féminin par excellence. [...] Sans prétention, tournée vers les autres, remplie de détails quotidiens. S'il s'y trouve des beautés, on ne saurait les reprocher aux femmes, ce seront celles de la nature, de leur nature, et non celles de l'art[154].

C'est une question qui a également sollicité Raymond Trousson. Dans sa « Préface » à des *Romans de femmes du XVIII^e^ siècle*, il impute entre autres à

---

150. M^me^ de Genlis, *les Petits Émigrés, ou Correspondance de quelques enfants* (1798), Londres, Galabin et Marchant, 1809, « Épître dédicatoire », t. I, p. iii, nous soulignons.
151. *Ibid.*, « Préface », t. I, p. x.
152. *Ibid.*, « Préface », t. I, p. xi.
153. Christine Planté, *op. cit.*, p. 233.
154. *Ibid.*, p. 234.

Rousseau la propagation de l'idée — déjà séculaire — de la femme comme être sexué soumis principalement aux sens, à la nature : « Si elle est, plus que son compagnon, asservie à ses sensations et par conséquent mieux capable d'observations fines, elle est fermée aux raisonnements abstraits, aux idées générales[155]. » De là naît la supériorité de la femme, quand elle ose s'emparer de la plume, dans des genres où sont requises ces qualités d'immédiateté et de sensibilité, dont la lettre, de laquelle on glisse sans peine, selon Trousson, au roman épistolaire :

> Sans être vraiment écrivain, [la femme] trouve comme un compromis dans l'art de la lettre. [...] La femme n'est-elle pas plus « immédiate », plus proche de la nature, plus spontanée et moins raisonnable, sensible et délicate ? Or la lettre est l'expression directe du moi. [...] Puisque les femmes maniaient si adroitement la plume de l'épistolière, ne leur était-il pas aisé de glisser de la lettre authentique à la lettre imaginée, au roman épistolaire ? La pudeur, la délicatesse, le tact qu'on leur accordait, et qu'elles revendiquaient elles-mêmes, pouvaient les conduire à une littérature « sensible ». [...] S'impose un mythe de l'écriture féminine, caractérisée selon tous les critiques par la *délicatesse*, le *naturel*, la *négligence*, l'*absence de recherche*, la *spontanéité*. [...] Il y avait là un piège, dans lequel tombaient les femmes elles-mêmes[156].

Trousson rejoint ici la conclusion de Roxanna M. Verona citée plus haut, voulant que les femmes aient assimilé et reproduit le discours critique à leur endroit, transformant leurs défauts en qualités, mais en se fermant irrémédiablement tout un pan de la création littéraire, s'appropriant le roman, certes, mais à une époque où celui-ci est encore considéré comme un genre roturier, relégué « loin derrière la poésie et la tragédie, indigne de l'art comme de la pensée[157] ». Trousson résume de la façon suivante cette position problématique qu'occupaient les romancières du

---

155. Raymond Trousson, « Préface » aux *Romans de femmes du XVIIIe siècle*, *loc. cit.*, p. iii.
156. *Ibid.*, p. xiv.
157. *Ibid.*, p. xvi.

XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle dans l'univers littéraire : « Faire d'elles les grandes prêtresses de la sensibilité est peut-être un hommage, mais qui comporte ses risques. À l'homme le rationnel, à la femme la sensibilité[158]. »

* * *

Après avoir montré l'importance accordée par certains théoriciens et critiques au paratexte, considéré notamment comme un discours déterminant les limites du texte, nous avons analysé deux traits majeurs du métadiscours des romans de notre corpus, qui nous permettent d'envisager celui-ci à la fois comme un lieu de transition historico-littéraire et comme un lieu de justification ou de légitimation de l'écriture féminine.

L'évolution du paratexte coïncide avec le renouvellement du roman épistolaire qui abandonne le topique du manuscrit authentique, de même que le défi systématique de vraisemblance à travers un style adapté à chaque épistolier (ce qui avait fait la renommée de Laclos). Ainsi, les préfaces et postfaces des romans épistolaires féminins, plutôt que de feindre le discours préfaciel allographe, celui d'un pseudo-éditeur ordonnateur d'une correspondance prétendue véritable, assument un discours d'écrivain à part entière. Tout le métadiscours s'en ressent et évolue vers la pratique paratextuelle du XIX^e siècle dans son ensemble, notamment par l'allégement de la page de titre, le raccourcissement du titre, l'abandon du sous-titre et l'utilisation exclusive de l'anthroponyme dans le titre (voire celle, plus romantique encore, du seul prénom du héros ou de l'héroïne). Le discours d'encadrement illustre aussi la transition entre deux époques, entre deux façons d'envisager le roman, et cela parfois dans un même texte. Dans la moitié seulement des préfaces dénégatives encore présentes dans notre corpus, les lettres sont

158. *Ibid.*, p. xv.

prétendues authentiques (à la manière du roman épistolaire des Lumières); les autres préfaces adoptant le topique du manuscrit trouvé ou légué annoncent celui-ci comme un roman. Il y a déjà dans ces cas éloignement par rapport à la pratique du XVIII$^e$ siècle, où l'auteur prétendait les lettres authentiques en partie parce que cette déclaration accompagnait un travail stylistique spécifique (la diversité des styles des différents épistoliers). Nos préfaces fictives où le manuscrit est présenté comme un roman jouent plutôt un rôle de recommandation — que pourrait aussi bien jouer une véritable préface allographe — et participent de la tendance générale du métadiscours féminin à apporter des cautions à l'œuvre qu'il encadre. Nous avons vu que sept de nos romans comportaient un double discours d'encadrement — une préface authentique d'auteure étant suivie par une préface fictive, ou le roman se terminant par une conclusion qui jette un jour nouveau sur la préface —, comme si la pratique renouvelée de la formule romanesque des Lumières s'inscrivait dans une tradition dont on ne pouvait se défaire que difficilement. Le double paratexte de ces romans fonctionne ainsi comme une mise en abyme de la tendance, généralisée dans le corpus, du passage d'un métadiscours dénégatif à un métadiscours authentique; il peut être considéré comme la conséquence — visible dans un seul et même texte — d'un tournant dans la façon d'envisager le roman — que l'on observe sur un autre plan par la comparaison de l'ensemble des textes.

Dans une thèse où nous nous proposons de montrer le renouvellement d'une forme narrative et son adaptation à un nouveau contexte, le métadiscours fonctionne en porte-à-faux, se dresse de façon ambiguë et à première vue contradictoire. Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, la préface « authentique », qui est majoritaire dans notre corpus par rapport aux autres types de préface, loin d'être la plus libre, reste un discours extrêmement contraint, rempli de lieux communs, dont l'objectif premier est de légitimer chez la femme l'acte

d'écrire. L'écriture y est avant tout montrée comme répondant à des exigences autres que littéraires, dont la principale, comme dans l'ensemble des préfaces féminines du XIXe siècle selon Christine Planté, est morale[159]. On peut même supposer que cette exigence morale est encore plus importante dans notre corpus, étant donné le fait que le roman épistolaire des Lumières a été traditionnellement justifié de façon semblable dans son métadiscours. N'entreprenant que rarement une réflexion littéraire, la préface du roman épistolaire féminin est lourde d'un second lieu commun, qui semble la seule remarque permise au sujet de la forme du roman; on y vante les qualités de simplicité et de naturel de l'ouvrage. Cette caractéristique fait partie encore une fois de ces nombreuses précautions dont se pare le métadiscours féminin, entièrement consacré à prévenir les critiques. Considérée proche de la nature, la femme trouverait des formules simples, qui seraient l'expression du vrai et qui auraient davantage à voir avec son instinct qu'avec son art ou qu'avec ses qualités d'inventrice. Mais des romancières inventrices, des romancières à part entière, peut-il en exister dans notre corpus ? La remarque de Mme de Genlis, en tête pourtant d'un des ouvrages les plus novateurs de celui-ci, présentant des faits dont elle prétend qu'il lui « a été beaucoup plus doux d'être l'*historien* que l'*inventrice* [160]», est révélatrice des problèmes de réception de l'œuvre féminine et de leur intériorisation par l'auteure.

Peut-être devrions-nous toutefois rappeler avant de conclure qu'un nombre important de romans de notre corpus ne comptent pas de préfaces[161]. Anna Szabó, en introduction aux *Préfaces de George Sand*, rappelle le refus catégorique de Gustave Flaubert « face aux contraintes qu'impose ce genre “inutile”, “impossible”, “superflu”, voire pervers et orgueilleux[162] ». Considérée comme « protestation » ou

---

[159]. Christine Planté, *op. cit.*, p. 180.

[160]. Mme de Genlis, *op. cit.*, « Épître dédicatoire », t. I, p. iii.

[161]. Dix-neuf romans sur les quarante-huit étudiés ne comptent pas de préface, ni aucun autre type de discours d'encadrement.

[162]. Anna Szabó, *loc. cit.*, p. 5-6.

« coquetterie littéraire[163] », selon le cas, par Genette, l'absence de préface dans notre corpus, par opposition avec le ton contraint, obligé, des préfaces authentiques, confère au livre une impression d'autonomie et de liberté. Comme l'absence d'épilogue (majoritaire dans nos romans), celui-ci étant habituellement chargé de liquider l'intrigue, l'absence de préface affranchit les lettres d'un cadre qui justifierait leur assemblage. Dépourvus de ce discours enveloppant, les textes sont laissés « ouverts », sans *limites*, et ils se proposent, selon l'expression de deux titres d'Isabelle de Charrière, comme des *lettres trouvées*, sans une volonté unifiante de former un tout. Lorsqu'il y a discours d'encadrement, celui-ci n'est plus un de ces préambules fictifs qui, comme le notait Martine Léonard à propos de ceux d'André Gide et des romans-Mémoires et épistolaires du XVIII^e siècle, traçaient les limites du récit[164]. Nous avons même constaté que si une de nos auteures, Suzanne Giroust de Morency, inclut dans ses récits des préambules fictifs en plus de préfaces authentiques, elle rend plus floue la limite que le préambule est supposé instaurer avec le texte, en ce que le contenu autobiographique du roman recoupe le discours d'encadrement, ce qui alimente la confusion entre l'auteure et l'héroïne. Lieu de transition et de légitimation, le discours d'encadrement de notre corpus (ou son absence) se caractérise ainsi par une certaine « ouverture » qu'il confère à l'œuvre. Ce caractère « ouvert » se présente également sur d'autres plans dans le roman : nous en reparlerons.

---

163. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 216.
164. Martine Léonard, *op. cit.*, p. 41.

# CHAPITRE II

## DU PARATEXTE AU TEXTE : DES DÉFIS FORMELS

Notre réflexion sur le discours d'encadrement a tenu compte de deux aspects du paratexte de notre corpus : ce qui appartenait traditionnellement au genre du roman par lettres (dans les quelques avatars de préfaces conventionnelles dénégatives) et ce qui nous semblait le propre d'une préface féminine au début du XIX^e^ siècle. Or ces deux aspects, et particulièrement le second, contribuent apparemment à l'absence de la fonction d'« enseignement littéraire » à laquelle peut prétendre tout préfacier libre et indépendant, enseignement qui n'a rien à voir avec le didactisme et le moralisme défendus dans la préface féminine, qui visent essentiellement les mœurs — le roman se réduisant à être un exemple des bonnes ou des mauvaises mœurs à suivre ou à éviter —, mais qui est une réflexion, une somme de connaissances sur la littérature elle-même. Henri Mitterand, dans un article sur le discours préfaciel, explique que généralement « La préface présente tous les aspects du discours didactique. Elle enseigne, sur le mode de l'universel [...] ce qu'est la littérature, et ce qu'est en particulier le genre littéraire qui a le plus grand besoin d'être situé, étant donné l'incertitude de son statut rhétorique : le roman[165]. » Cette affirmation, bien que fondée, suppose néanmoins pour le préfacier la liberté et le degré d'autorité que seuls les romanciers masculins détenaient à l'époque qui nous intéresse. Nous avons vu que, outre la convention du « naturel » et de la « simplicité », la préfacière, elle, avoue rarement un projet

---

165. Henri Mitterand, « Le discours préfaciel », dans Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *la Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, p. 7.

littéraire et, par exemple, n'aborde pas la question de l'utilisation des lettres dans le roman.

Dans quelques cas de notre corpus, cette utilisation des lettres représente pour l'auteure le principal défi — ou souci — dans la genèse du roman et le travail créatif, sans qu'elle sente le besoin de s'en expliquer : Isabelle de Charrière, dans *Sir Walter Finch et son fils William*, par exemple, présente un recueil composé des lettres que, chaque année, à l'anniversaire de son fils, Walter Finch écrit à celui-ci, lettres jamais transmises, parce qu'il attend la majorité du fils; dans *les Petits Émigrés*, M^me^ de Genlis rend compte de la vie quotidienne des aristocrates émigrés à travers une correspondance où la majorité des lettres sont écrites par des enfants, dont elle tente de reproduire le style : aucune des deux romancières ne parle pourtant de cette nouveauté dans son discours paratextuel, ni Isabelle de Charrière, qui n'écrit jamais de préface, ni M^me^ de Genlis, qui fournit toujours un abondant paratexte. Si, exceptionnellement, des préfacières revendiquent une certaine originalité, celle-ci est davantage de l'ordre de la diégèse : ainsi, dans sa postface à *Marie de Courtenay* (1818), Joséphine de Sirey se félicite de mettre en scène une héroïne expérimentée de 35 ans, s'opposant en cela à la tradition de l'héroïne vierge et innocente, à peine sortie de l'enfance, de la plupart des romans[166].

Nous nous pencherons dans le chapitre qui suit sur les cas des deux seuls romans où l'utilisation de la forme épistolaire est explicitement présentée, par l'auteure comme une espèce de défi formel, soit dans les paratextes qui les accompagnent, soit dans l'épitexte privé pour l'un d'entre eux (en l'occurrence, la correspondance de George Sand). Il s'agit de *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* (1824), de la princesse Constance de Salm, qui réunit quarante-cinq lettres écrites par le même personnage féminin au même destinataire dans l'espace fictionnel de vingt-quatre heures, et des *Lettres à Marcie* (1837), de George Sand, qui

---

166. Joséphine de Sirey, *Marie de Courtenay*, Paris, Barba et Delaunay, 1818, postface, p. 182-194.

mettent en scène une héroïne centrale par le seul biais des lettres qu'un mentor anonyme lui adresse, le lecteur n'ayant droit à aucune des lettres qu'écrit pourtant Marcie. Nous profitons, pour chacun de ces romans, de plus d'un élément paratextuel. Pour George Sand, en plus d'une préface datée de 1843, nous nous sommes servi de sa correspondance avec Lamennais et Marie D'Agoult échangée à l'époque de la première parution (en feuilleton) des *Lettres* en 1837. À la préface originale du roman de Constance de Salm s'ajoutera la préface aux *Œuvres complètes*, qui consacre une section à part (constituant véritablement une seconde préface) à *Vingt-quatre heures d'une femme sensible.*

Leur réflexion est d'autant plus intéressante que, en dehors de leur structure monophonique similaire, ces deux projets s'opposent totalement, la possibilité d'une éventuelle influence étant à rejeter. En outre, chacune des auteures vise à utiliser de façon différente (par rapport à la tradition) la forme épistolaire fictive. Leurs projets constituent de véritables « défis » où, comme on le verra, la « possibilité » de l'entreprise est défendue dans le paratexte : celui de la princesse, lié de près à la question du temps épistolaire, touche à la plausibilité tant physique que psychologique de la situation, à savoir écrire un si grand nombre de lettres dans un temps restreint, mais également rendre compte en direct, au fil de la plume, de l'évolution du sentiment vécu; celui de Sand est davantage attaché à une question de macrostructure et à ce que Herman nomme la « stratification textuelle[167] », à savoir la sélection exclusive dans le « prototexte » de lettres qui ne sont normalement pas fournies par le pseudo-éditeur du roman épistolaire classique et le rejet des lettres effectivement écrites de la plume du héros ou de l'héroïne centrale, qui sont, elles, habituellement données.

Nous examinerons séparément ces deux ouvrages. Si notre réflexion naît d'abord de l'étude des paratextes, dans chacun des cas, nous nous pencherons

---

167. Jan Herman, *le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi B.V. et Leuven University Press, 1989, p. 119.

graduellement sur le texte lui-même, de façon à voir concrètement comment se réalise le projet littéraire des romancières.

## La poétique épistolaire de Constance de Salm

Comme on l'a vu, le maintien de la littérature féminine en un statut minoritaire est à l'origine de la constante tentative d'explication qui envahit l'appareil paratextuel des œuvres de notre corpus, paratexte où les romancières justifient leur venue à l'écriture, mais rarement la pratique du genre romanesque ou l'emploi de la forme épistolaire. Dans le curieux cas de Constance de Salm, qui n'était pourtant pas romancière de carrière, le choix de cette forme est l'occasion d'un défi de nature poétique : comment renouveler la forme somme toute relativement figée du roman par lettres classique ? Le projet novateur du récit *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, paru en 1824, mérite ainsi qu'on s'y intéresse, dans une réflexion qui sera facilitée particulièrement par le fait que l'auteure en parle dans un métadiscours généreux. Comme nous croyons que ce roman ne peut être saisi que dans la perspective du travail littéraire plus large de la princesse, nous nous proposons de rappeler brièvement la carrière de cette femme de lettres aujourd'hui oubliée, en situant particulièrement le projet qu'elle entreprit à la jonction du romanesque et de l'épistolaire au XIX^e^ siècle, jonction dont elle devait s'expliquer dans la préface à la première édition de son ouvrage. Nous verrons que, contrairement à la plupart des autres romancières, M^me^ de Salm sent la nécessité de s'expliquer en termes « littéraires » sur un projet formel avant-gardiste. Comme elle le précise dans sa préface en parlant de son roman : « Son sujet, sa forme, le genre d'observations sur lequel il repose, tout y diffère de mes autres ouvrages;

aussi [...] me semble-t-il exiger quelques explications[168]. » Son projet, qu'une première lecture du texte peut réduire à cette idée extravagante et spectaculaire de faire écrire quarante-cinq lettres par le même personnage au même destinataire en l'espace fictionnel de vingt-quatre heures, en cache en fait un autre qui touche plus profondément, comme nous le verrons à travers le texte lui-même, à la forme de la lettre « féminine » ou non traditionnelle, dont nous isolerons trois types : lettre d'analyse « théorique », dans laquelle les sentiments et les émotions individuelles sont généralisés et s'inscrivent dans une étude du comportement humain; lettre « orale » à la narration simultanée, c'est-à-dire relatant en direct les émotions vécues par l'héroïne-scriptrice; « lettre-poème », forme plus travaillée, plus achevée, aboutissement du travail poétique de l'écrivaine.

### *De l'épître au roman épistolaire : réflexions d'auteure et discours préfaciel*

Le destin de Constance-Marie de Théis (née à Nantes le 7 septembre 1767 et morte à Paris le 13 avril 1845) se compose de circonstances tout à fait exceptionnelles pour une femme de l'époque. Fille d'Alexandre de Théis, maître des Eaux et Forêts, elle reçut, nous apprend la *Nouvelle biographie générale*, « une éducation sérieuse [qui] développa chez elle ces facultés qui devaient un jour la faire surnommer, dans sa société, la *Muse de la raison* et le *Boileau des femmes*[169] », éducation de toute évidence lettrée que, sans que nous en connaissions le contenu précis, nous pouvons qualifier de marginale, quand on connaît la nature de l'enseignement habituellement réservé aux filles au XIX^e^ siècle. Un second fait devait éloigner cette femme de la « normalité » et illustrer sa « dissidence » : elle

---

168. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible ou Une grande leçon* (1824), dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1842, « Dédicace à madame la princesse de *** », t. III, p. 3. Cette préface sous forme de dédicace à un personnage haut placé dans la hiérarchie sociale, si elle est traditionnelle, n'en contient pas moins un projet exceptionnel.

169. *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Didot, 1867, t. 43, p. 196.

divorça, en 1799, de son premier mari, monsieur Pipelet, membre de l'Académie de chirurgie, puis épousa en 1803 le prince de Salm-Dyck, qui avait lui-même rompu une première alliance. Cette union, choquante non seulement du point de vue de la disproportion des rangs sociaux, mais aussi parce que rendue possible par un double divorce, pratique née de la Révolution dont peu profitèrent et que devait bientôt interdire l'Empereur, relevait à proprement parler — tout comme l'éducation que reçut Constance-Marie — de l'exception. Pour couronner le tout, cette épouse et mère au destin exceptionnel était éditrice et femme de lettres, carrière pour laquelle elle employa le nom de son premier mari, puis celui du second.

Professionnellement parlant, Constance de Salm fut avant tout connue et favorablement accueillie pour ses poésies et sa pratique de l'épître. L'une d'elles, l'*Épître aux femmes* (parue en 1797), se compose de 296 alexandrins occupant 16 pages dans l'édition Firmin Didot des *Œuvres complètes* (1842). Elle devrait constituer un document essentiel pour qui s'intéresse aux premiers textes d'un certain féminisme au XIXe siècle, comme le montre l'ouvrage de Geneviève Fraisse sur la différence des sexes et la Révolution française, dont le titre, *Muse de la Raison*, s'inspire du surnom donné à la princesse qui, comme d'autres femmes de l'époque (Fanny Raoul, Mme Gacon-Dufour, Mme de Staël), explorèrent le double terrain de la raison et de la sensibilité[170]. Comme George Sand le prétendra également à quelques reprises, la princesse de Salm, dans son *Épître aux femmes*, semble considérer la politique comme un domaine masculin qui ne devrait pas — pour le moment — être investi par les femmes[171] et elle demeure dans ses revendications sur des terrains plus près de la vie, comme l'éducation (qui reste à améliorer) et ce

---

170. Geneviève Fraisse, *Muse de la raison. La Démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa, coll. « Femmes et Révolution », 1989, 226 p.

171. On notera un changement d'opinion à ce sujet dans son épître *Sur les femmes politiques*, publiée en 1817.

que nous appellerons la pratique « professionnelle » des arts (en opposition aux arts d'agrément qui, par définition, sont plus « privés ») :

> Il est temps que la paix à nos cœurs soit offerte :
> De l'étude, des arts, la carrière est ouverte;
> Osons y pénétrer. Eh ! qui pourrait ravir
> Le droit de les connaître à qui peut les sentir ?
>
> Mais déjà mille voix ont blâmé notre audace;
> On s'étonne, on murmure, on s'agite, on menace;
> On veut nous arracher la plume et les pinceaux.
>
> [...]
>
> Ô femmes, qui brûlez de l'ardeur qui m'anime,
> Cessez donc d'étouffer un transport légitime;
> Les hommes raisonnent vainement sur nos goûts :
> Ils ne peuvent juger ce qui se passe en nous.
> Qu'ils dirigent l'État, que leur bras le protège;
> Nous leur abandonnons le prix de la valeur;
> Mais les arts sont à tous ainsi que le bonheur[172].

L'intérêt de ce texte d'un style relativement simpliste, qu'exigent sa tonalité revendicatrice et la lecture orale que devait en faire la princesse devant un public large dans diverses sociétés littéraires, se trouve, d'un point de vue strictement formel, dans le jeu novateur sur les genres littéraires et les modifications que l'auteure y apporte. Dans l'*Épître aux femmes*, sa conception de l'épître, en plus de s'inspirer de celle de Boileau, c'est-à-dire du genre de la lettre écrite en vers sur des sujets variés, se double de l'acception « épître dédicatoire », lettre par laquelle on dédie un texte à quelqu'un. Ainsi, le titre d'*Épître aux femmes* a valeur à la fois de

---

[172]. Constance de Salm, *Épître aux femmes* (1797), dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, premier extrait : fin de la septième et début de la huitième strophe, p. 11-12; second extrait : douzième et dernière strophe intégrale, clôture de l'épître, p. 20.

fonction appellative (forme) et référentielle (contenu), de même qu'il désigne un destinataire (ici, les destinataires, au féminin) qui, dans le texte, devient un « nous » comprenant également l'auteure. Le texte même s'apparente curieusement, malgré sa forme en vers, à l'essai, chaque strophe étant construite comme un paragraphe développant un argument, et l'ensemble des parties suivant une gradation. Cette tendance au raisonnement, la princesse s'en expliquera dans l'« Avant-propos » à la première édition de ses *Poésies* :

> Je suis loin d'avoir voulu imiter ces fougueux modèles, dont je ne puis même concevoir l'exagération ou la folle prévention. En présentant au public une opinion favorable aux femmes, j'ai cherché au contraire à l'appuyer de tout ce que le raisonnement et même le sentiment ont pu me fournir de plus fort et de plus convaincant. Je n'ai point, à l'exemple de nos satiriques, fait un amas monstrueux des désordres et des défauts inhérents à la faiblesse humaine, et communs aux deux sexes, pour les faire retomber sur un seul[173].

Ce passage, où s'exprime clairement un projet politique et formel, au centre, encadré par les mentions d'influences non suivies — « ces fougueux modèles », « l'exemple de nos satiriques » —, vise donc à montrer l'originalité de l'entreprise. Prétendant procéder à un véritable travail littéraire, la princesse utilise le lieu d'expression de la liberté et de l'originalité de l'écrivain que constitue le discours préfaciel.

*Vingt-quatre heures d'une femme sensible* (1824), comme l'*Épître aux femmes*, appartient à la grande famille épistolaire. Roman par lettres, il présente un cas limite intéressant tant du point de vue du contenu que de la forme, puisqu'il s'attache à représenter, dans une analyse de type psychologique, le développement d'un unique sentiment, celui de la jalousie féminine et de ses composantes (attente,

---

[173]. Constance de Salm, « Avant-propos » des *Poésies*, cité par l'auteure elle-même dans l'« Avant-propos » à ses *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. v-vi.

espoir, désespoir, sentiment d'impuissance), à l'intérieur d'un recueil fictif de quarante-six lettres, toutes sauf une écrites par le même personnage féminin au même destinataire dans une durée fictionnelle de vingt-quatre heures[174]. Ce texte touche donc lui également aux « limites » d'un genre et, ainsi que l'*Épître aux femmes*, il vise à assurer une communion d'identité entre l'auteure, son sujet (l'héroïne-scriptrice des lettres) et le destinataire ultime des lettres (les lectrices du roman).

Comme dans la majorité des œuvres de notre corpus, ces lettres, qui occupent 130 pages dans l'édition des *Œuvres complètes*, forment un roman contenant peu d'événements : une jeune et jolie veuve, ayant cru, un soir de théâtre, remarquer de la froideur de la part de son amant et imaginant son intérêt pour une autre femme, M^me^ de B..., lui écrit, tout d'abord en pleine nuit, pour lui faire part de ses craintes. La journée se passe, dans les lettres qui suivent, à exprimer ce sentiment de jalousie augmentant à chaque heure, sentiment encore plus lancinant devant l'absence de réponse et de visite de l'amant, exception faite de l'ultime lettre XLV (la seule lettre numérotée du recueil qui n'est pas écrite par l'héroïne) venant clore vingt-quatre heures d'angoisse; l'héroïne y apprend qu'une mission, le mariage secret de son oncle, le prince de R..., avait éloigné son amant de Paris et qu'un valet, dans la précipitation des événements, avait oublié de lui remettre le matin une lettre expliquant une absence qui ne devait durer qu'un jour.

Puisque la trame événementielle est des plus minces, les lettres trouveront leur variété dans les différentes formes de narrations qu'elles offrent. À l'instar de plusieurs romans épistolaires et surtout des romans à structure monophonique, quelques lettres, et particulièrement les premières, se présentent comme des récits analeptiques. Elles rapportent une *Vorgeschichte*, des événements prédiégétiques,

---

[174]. Le roman contient 46 lettres numérotées, plus quelques lettres insérées dans celles-ci. Sur les 46 lettres principales, seule la lettre XLV, l'avant-dernière, n'est pas de la main de l'héroïne, mais de son amant, lettre écrite avant les autres et parvenue en retard, circonstance qui a fait naître les autres lettres. Une courte narration omnisciente de deux pages clôt le texte, formant épilogue.

dont le principal objectif est de permettre au lecteur du roman de donner un sens à la situation, tout en étant écrits sur le mode nostalgique de souvenirs émouvants adressés au correspondant. D'autres lettres relatent une action, le plus souvent un sentiment, en direct (narration simultanée), sinon immédiatement après (narration intercalée) pour ce qui est des rares événements qu'offre le roman. Sans compter ces événements d'une importance capitale pour l'héroïne que sont l'arrivée et le départ de Charles, son domestique, chargé de transmettre la lettre et de ramener une réponse, la trame relativement linéaire est ponctuée par différents épisodes constituant l'« action » du roman. Le premier est la réception d'une lettre passionnée (incluse dans la lettre IX) d'un admirateur de l'héroïne, le jeune comte Alfred de ***, qui, brûlant d'amour mais sans espoir et soumis, deviendra son confident (oral, non épistolaire), son adjuvant et son messager dans l'intrigue. Cet événement, qui aurait pu devenir conflictuel, étant désamorcé, il montre la volonté de l'auteure de faire intervenir le moins possible d'éléments extérieurs à la stricte simplicité de l'intrigue psychologique proposée. Il est suivi par une série de révélations permettant à l'héroïne de rétablir graduellement l'ordre des événements de la nuit précédente, jusqu'à la révélation finale, seule libératrice de l'angoisse, qui viendra de la lettre de l'amant parvenue en retard. Par domestiques interposés, l'héroïne apprend que son amant a passé la nuit à la campagne (ce qu'elle narre à la lettre XIII), que cette campagne n'est autre que celle du château de M$^{me}$ de B... et que celle-ci l'accompagnait (lettre XIX), que M$^{me}$ de B... s'y est mariée secrètement (mais on ignore avec qui) dans la nuit (lettre d'Alfred, incluse dans la lettre XXXVII). Dans trois lettres centrales (lettres XXV, XXVI et XXVII), à la narration intercalée, l'héroïne raconte comment elle s'est introduite au domicile de son amant en payant les domestiques, pour chercher des preuves de son abandon; surprise par le prince de R... (l'oncle habitant la même maison que le neveu), elle croit qu'il cherche à la séduire (plus tard, on comprendra qu'il voulait en fait la rassurer), elle

se débat et alarme les domestiques, de même que des curieux dans la rue, une fois sortie. Elle est ramenée évanouie par Alfred, le soupirant éconduit, qui l'avait suivie (on ne saura cela qu'à la lettre XXXIII).

Cette seule « action » du personnage principal (hormis l'écriture épistolaire), celle de la visite au domicile de son amant, occupe un court espace de la narration qui, dans le cas de ces trois lettres (XXV, XXVI et XXVII), est intercalée. Mais si la narration intercalée est un procédé typique du roman épistolaire où la relation des événements est habituellement rédigée « entre » les différents moments de ceux-ci, elle est minoritaire dans ce roman, où les « événements » (sentiments et différentes hypothèses, fictives, expliquant le silence de l'amant) ont surtout lieu dans la tête de l'héroïne au moment où elle écrit. Même le « déshonneur », dont elle se croit atteinte à la suite de sa funeste visite et dont elle se plaindra amèrement dans les lettres subséquentes, ne se concrétisera pas dans le monde, grâce aux soins empressés d'Alfred et de l'oncle de l'amant.

Or le défi que représente cette œuvre (domination de la narration simultanée, minimalisme événementiel, événements imaginaires), Mme de Salm le ramène principalement dans son paratexte à cette idée peu courante — et apparemment invraisemblable — de faire écrire un si grand nombre de lettres dans l'espace d'une journée par un seul personnage. Dans sa « Dédicace » explicative adressée à « Madame la princesse de ***[175] », qui se présente en fait comme une véritable préface, l'auteure mentionne cette singularité en l'abordant sous un angle strictement matériel :

> Le court espace de temps dans lequel j'ai renfermé mon sujet me semble exiger aussi quelques explications. Peut-être croira-t-on, au premier moment, y voir une sorte d'impossibilité. Quelque importance qu'aurait réellement cette observation, je me la suis faite à moi-même, et j'ai voulu pouvoir y répondre. Je me suis rendu compte du

---

[175]. On apprendra dans l'« Avant-propos » de 1842 qu'il s'agissait de la princesse de La tour et Taxis. Voir *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. xvii.

> temps nécessaire pour écrire rapidement ces lettres; j'ai calculé avec soin les intervalles qui doivent les séparer, et je puis assurer que s'il n'est pas ordinaire d'en écrire un si grand nombre en vingt-quatre heures, cela est au moins possible. Je pense que c'en est assez pour un roman[176].

On voit que la « justification » de la préfacière touche aux limites internes du texte lui-même, à sa construction, à sa vraisemblance, à la « possibilité » de la situation, et non plus à des objectifs moraux ou autres qui viseraient à montrer l'écriture comme un instrument. Cette question de calcul et de probabilité reste de l'ordre de la compétence du romancier à l'intérieur de son travail, qui, ici, devient une fin en soi. En outre, on remarquera que la mention du « calcul » trouve son équivalent dans le texte même. Dans une de ses lettres, l'héroïne s'inquiète du temps que met son domestique à revenir avec une réponse et évoque le compte des minutes plus élevé que d'habitude passé à attendre :

> Je ne l'aperçois même pas de ma fenêtre, où déjà je suis allée dix fois; mais il ne peut tarder. Ma montre est là, sur ma table; j'ai suivi l'aiguille des yeux, même en écrivant; j'ai compté les minutes; je sais le temps qu'il faut pour aller, pour revenir; celui dont tu as besoin pour lire mes lettres, pour me répondre[177].

Les thèmes du calcul et du temps chez l'héroïne — « j'ai compté les minutes; je sais le temps qu'il faut » — sont ainsi exprimés presque dans les mêmes termes que chez la préfacière qui précisait : « Je me suis rendu compte du temps nécessaire pour écrire rapidement ces lettres; j'ai calculé avec soin les intervalles qui doivent les séparer. »

Il faut savoir qu'avant que ne soit abordé cet aspect matériel, qui touche à la « possibilité » (physique) de la pratique épistolaire, tout le début de la préface

---

[176]. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou Une grande leçon*, *op. cit.*, « Dédicace à Madame la Princesse de *** », t. III, p. 7-8.

[177]. *Ibid.*, lettre IX, p. 46.

retrace la genèse du roman, en jouant constamment avec les préjugés traditionnels à l'égard de la littérature féminine. L'auteure s'y défend bien, tout d'abord, d'être tombée dans ce qui constitue un préjugé important, soit le caractère autobiographique de l'œuvre, mais sans se préserver du cliché de la « sensibilité » du texte féminin :

> L'usage veut tellement que les femmes qui écrivent trahissent sans cesse le secret de leurs tendres sensations, que celles qui parviennent à les renfermer dans leur cœur semblent, en quelque sorte, n'en pas éprouver assez; ou du moins ne pas attacher assez de prix à cette *sensibilité*, qui est sans doute un des plus beaux apanages de notre sexe, mais que chacun conçoit et exprime suivant son caractère et le genre de son talent[178].

Cette affirmation est problématique dans la mesure où la « sensibilité » du texte féminin est, comme on l'a vu, une caractéristique exigée par la critique et le lectorat, qui excuse ainsi la femme d'écrire, mais que M^me^ de Salm conçoit, elle, comme s'exprimant différemment chez chacune, selon « son caractère » et « le genre de son talent ». Doit-on voir dans cet élément paratextuel une forme de « subversion » du texte — bien féminine — permettant deux niveaux de lecture, l'un pour le lecteur (et critique) phallocrate — qui s'attend à lire ces choses pour en penser quelque bien —, l'autre pour celui qui envisagerait le projet de Constance de Salm, bien qu'elle soit femme, comme celui d'un écrivain à part entière ? Nous retrouvons le même entremêlement de clichés et d'affirmations personnelles dans les passages suivants, d'où émergent malgré tout et avec une certaine force les questions d'analyse psychologique et de poétique qui ont motivé la genèse de l'ouvrage :

---

[178]. *Ibid.*, « Dédicace », p. 4.

> Je l'ai commencé [ce roman] il y a plus de vingt ans. [...] En m'imposant la loi de n'y pas dire un mot qui ne fût dicté par le sentiment ou la passion; en faisant éprouver, dans le court espace de vingt-quatre heures, à une femme vive et sensible, tout ce que l'amour peut inspirer d'ivresse, de trouble, de jalousie surtout, je ne voulais que faire aussi un *roman* sur une idée qui m'avait plu[179].

> Je m'étais assez longtemps et à plusieurs reprises occupée de ce roman dont je voulais faire aussi un tableau, ou plutôt une espèce d'*étude du cœur d'une femme*. Mais la difficulté d'y soutenir l'intérêt par l'analyse seule des sentiments m'avait paru exiger trop de travail pour un ouvrage de ce genre. Je l'avais abandonné, et, sans doute, il n'aurait eu aucune suite, si, me trouvant à la campagne et loin de mon pays, pendant les années de guerre qui viennent de s'écouler [1814 et 1815], le besoin impérieux d'une forte distraction ne l'eût rappelé tout à coup à mon souvenir[180].

Dans ces passages, encore une fois, sont habilement (ou inconsciemment) entremêlés les clichés de l'écriture féminine et un véritable projet d'auteure. Comme autre « contradiction » ou forme de « subversion » — tout dépendant du point de vue du critique —, notons le rôle ludique invoqué comme motif de la venue à l'écriture, dans « je ne voulais que faire [...] un roman sur une idée qui m'avait plu », où on trouve également l'exigence de liberté du romancier, et dans « le besoin impérieux d'une forte distraction », qui reprend ici inévitablement — à la fois en y contribuant et en étant influencé par lui — le préjugé de l'écriture comme passe-temps, loisir, exutoire. On voit que la frontière entre ces deux « besoins » est fort mince. De même, dans un autre passage du paratexte débutant par la mention du projet stylistique développé par l'auteure, ce projet n'est que subordonné au lieu commun de l'écriture cathartique par lequel se termine le passage :

---

179. *Ibid.*, p. 3.
180. *Ibid.*, p. 5.

> En calculant ces simples événements; en écrivant ces lettres pour lesquelles aucune expression ne me paraissait assez passionnée, ni aucune phrase assez harmonieuse; en cherchant à peindre la jalousie, non dans ses fureurs, mais dans les douleurs dont elle accable une âme ardente et sensible, j'oubliais en quelque sorte ce qui frappait mes yeux; les troubles du monde semblaient se perdre pour moi dans les malheurs imaginaires de mon héroïne, et ce bienfait que je devais au travail n'est pas le moindre de tous ceux qu'il m'a prodigués[181].

Cette fonction cathartique de l'écriture a son équivalent dans le texte. L'héroïne peint et trouve dans son art un exutoire à la souffrance :

> J'ai voulu éloigner de moi ces tristes pensées [explique-t-elle en parlant des doutes qui l'assaillent concernant son amant]; j'ai tenté de m'occuper, de me distraire. J'ai pris ma palette, mes pinceaux; j'ai tout disposé, et je me suis mise à l'ouvrage. Le feu de l'art ressemble à celui de l'amour; il enivre, il absorbe, il isole de l'univers et de soi-même[182].

Si, comme on peut imaginer sa fonction la plus concrète, ce roman représente un moyen d'évasion pour la lectrice de l'époque, il y aura donc, comme dans le cas de l'*Épître aux femmes*, convergence entre ces trois acteurs du texte que sont l'auteure, le sujet-personnage (l'héroïne) et la narrataire (la lectrice), autour de l'idée voulant que toute activité artistique ou intellectuelle soit essentiellement chez la femme de l'ordre du passe-temps et de l'évasion.

L'on peut aussi considérer que, dans la « Dédicace » originale de son roman, l'accumulation des lieux communs est une précaution rhétorique qui permet à la princesse de communiquer au lecteur l'importance particulière de son projet poétique, qui repose sur un souci de représentation d'une psychologie féminine — « ce roman dont je voulais faire aussi un tableau, ou plutôt une espèce d'*étude du*

---

[181]. *Ibid.*, p. 5-6.
[182]. *Ibid.*, lettre IV, p. 20.

*cœur d'une femme* », « l'analyse seule des sentiments » —, mais également d'un « langage », d'une « expression », pour employer les mots de l'auteure, proprement féminine de la passion : « en m'imposant la loi de n'y pas dire un mot qui ne fût dicté par le sentiment ou la passion ». Elle précisera même un peu plus loin l'importance de ne pas avoir construit son roman autour d'une intrigue plus dramatique ou plus chargée, afin de préserver le nouveau genre qu'elle proposait, celui de l'analyse psychologique pure et simple : « J'ai eu [...] un instant l'idée de [...] [faire] résulter, des imprudences de mon héroïne, des malheurs plus graves que ceux dont sa vive imagination se tourmente; mais j'ai craint d'altérer par là le caractère simple et idéal de cet ouvrage[183]. »

Ne pouvant échapper à un certain moralisme, le roman de la princesse de Salm, dès sa première parution, porte le sous-titre *Une grande leçon*, expression à laquelle donnent sens les derniers mots de la lettre XLVI qui clôt le recueil; après la lettre XLV, de l'amant, parvenue en retard, qui explique tout et vient mettre un terme aux projets de suicide élaborés dans la lettre XLIV, l'héroïne s'exclame, sous le coup du soulagement et de la révélation des torts causés par trop d'imagination et trop de sensibilité :

> J'allais mourir !... Rien ne peut rendre ce que j'éprouve. Charles est parti; il va me rapporter toutes mes lettres. Ce n'est que dans tes bras, sur ton sein, que je dois t'apprendre jusqu'à quel point l'amour m'a égarée; ce n'est que là que tu pourras me pardonner.
> Ô mon Dieu !... quelle joie !... quels transports !... quelle leçon[184] !...

Est-il nécessaire de préciser que cette « leçon » ne tient pas au moralisme traditionnel des romans féminins ? Après tout, l'héroïne a un amant[185] et le garde.

---

183. *Ibid.*, « Dédicace », p. 7.
184. *Ibid.*, lettre XLVI, et dernière, citée intégralement, p. 141.

La « leçon » apprise par l'héroïne en est une de confiance en soi, adressée tout autant aux lectrices que pouvaient l'être les plus habituelles incitations à la vertu de la plupart des romans de l'époque.

Un paratexte plus tardif, l'« Avant-propos » aux *Œuvres complètes*, où l'auteure rappelle cette clôture, est beaucoup plus moral et didactique que la « Dédicace » originale[186]. Constance de Salm s'y plaint, premièrement, de ce dont se vanteraient probablement une majorité de romanciers : « La plupart [de mes lecteurs], entraînés par le sujet, se sont laissés aller à partager les tendres agitations de mon héroïne, et ils sont arrivés ainsi à la fin de la journée, sans avoir pensé à se rendre compte du but moral que j'avais voulu donner à cet ouvrage[187]. » Ainsi, la princesse retrace-t-elle, 18 ans plus tard, l'intention qu'elle prétend avoir cachée derrière l'écriture de son unique roman :

> En développant dans chaque lettre un sentiment différent, en faisant passer tour à tour, mon héroïne, de l'excès de la jalousie à celui de confiance, du désespoir à la tranquillité, du délire au raisonnement, de l'oubli de toutes les convenances à l'indignation de l'honneur, mon intention n'a pas été seulement de faire un tableau complet de cette multitude de vives sensations, qui sont, en quelque sorte, le secret des femmes, mais aussi de montrer jusqu'à quel point elles peuvent les égarer, et de leur donner par là, comme je l'ai dit, une *utile et grande leçon*[188].

Ce souci didactique, comme les autres clichés des préfacières que nous avons relevés plus haut, accompagne encore une fois le projet formel qui, même s'il

---

185. « Amant » est à prendre au sens fort du terme, et non dans le sens de simple « chevalier servant », si l'on se fie à l'inquiétude qu'éprouve l'héroïne à vouloir garder secrète sa liaison avec le jeune homme, entre autres à la lettre VI (*ibid.*, p. 33).

186. Les deux préfaces du roman de la princesse de Salm (l'une originale, l'autre ultérieure) n'ont pas été considérées dans la partie du chapitre précédent portant sur le double discours d'encadrement, qui ne s'intéressait qu'aux cas où deux métadiscours originaux apparaissaient en présentant le roman épistolaire, de façons opposées, en premier lieu comme une fiction, puis comme un assemblage de lettres réelles. Les préfaces de *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* sont toutes deux authentiques et considèrent le texte comme une fiction.

187. Constance de Salm, « Avant-propos » aux *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. xviii.

188. *Ibid.*, t. I, p. xviii.

semble relégué au second plan, réussit néanmoins fort clairement à s'exprimer; il s'agit du projet de « faire un tableau complet de cette multitude de vives sensations, qui sont, en quelque sorte, le secret des femmes ». Ces ultimes remarques paratextuelles touchant au projet littéraire, bien que diluées dans les lieux communs de la préface féminine, permettent une dernière complicité, une dernière unité entre l'auteure, le personnage principal féminin et la lectrice, que vient renforcer la clôture du roman, une narration de deux pages sous forme de récit omniscient qui brise la linéarité et l'exclusivité maintenues jusqu'à ce point de la formule épistolaire. Le lecteur peut y déceler une narratrice, plutôt qu'un narrateur, sinon dans l'emploi de termes féminins trop compromettants, du moins dans les ressemblances qu'elle partage avec l'auteure.

Les lieux communs des deux préfaces ne bernent pas le lecteur ouvert qui sait que cette vive imagination féminine (souvent considérée comme un défaut et habilement accordée ici à la scriptrice des lettres, mais que paradoxalement la tradition ne reconnaît pas à l'auteur-femme) est précisément ce qui permit à M$^{me}$ de Salm de réaliser son double projet romanesque : analytique et poétique. Sans cette imagination, déclenchée par l'insignifiant détail de l'oubli d'une lettre, il n'y aurait point eu de roman.

Après avoir montré que le discours d'encadrement du roman de la princesse contient une réflexion d'auteure sur un projet littéraire — ce qui est rare dans notre corpus —, il nous faut maintenant voir comment s'exprime dans le texte ce projet particulier. Nous nous attacherons à trois formes différentes de lettres que contient le roman et qui semblent liées au projet littéraire de son auteure : la lettre d'analyse « théorique », la lettre « orale » et la « lettre-poème ».

### *Typologie de la lettre*

1. La lettre d'analyse « théorique »

On peut s'interroger sur la volonté de Constance de Salm de faire l'étude de la sensibilité féminine, voire d'en tracer un « tableau », dans un récit épistolaire, genre romanesque, s'il en est, où la théorisation et la généralisation ont du mal à s'exprimer, du moins dans le texte, la voix d'un éventuel narrateur objectif ne pouvant être que paratextualisée. Ce n'est pourtant pas le cas dans ce roman, l'héroïne assumant elle-même, dans les lettres, des réflexions qu'on ne peut s'empêcher de considérer comme venant davantage de la romancière s'adressant à la lectrice que de l'héroïne-épistolière à son amant, le destinataire intradiégétique de la lettre.

La partie « théorique » du projet analytique se présente, dans le texte, sous la forme d'une structure récurrente de la lettre. L'héroïne passe régulièrement, dans sa réflexion, du particulier (ses propres émotions) au général, à des affirmations précises sur les caractères féminin et masculin. En voici deux exemples, tirés de la lettre II, l'un portant sur la femme et l'autre, sur l'homme :

> Bonjour, mon ami; me voilà; ma nuit a été affreuse. Ton image, celle de cette femme, ont toujours été là devant mes yeux. Je te voyais, je t'entendais; je te parlais, cher et cruel ami; et vingt fois je me suis réveillée le front couvert de sueur, et dans une anxiété que je voudrais pouvoir te peindre. L'essayerai-je ? Je ne sais : les femmes ont dans l'âme une foule de sensations que l'amant le plus tendre peut à peine comprendre : elles lui semblent une sorte de délire[189].

> Et comment me quittais-tu ? Emmenant cette femme, la reconduisant chez elle parce que sa voiture n'était pas arrivée. Quel misérable motif pour déchirer si cruellement mon cœur ! Les hommes sont bizarres; ils ne savent rien refuser à une femme qui

---

[189]. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou Une grande leçon*, *op. cit.*, lettre II, *incipit*, t. III, p. 13.

> leur est étrangère, et celle qui mérite le plus leurs égards semble toujours celle qui en obtient le moins[190].

Ce passage du particulier au général — du « je » à « les femmes » et au « elles », comme du « tu » à « les hommes » et au « ils » —, que l'on observe régulièrement dans le roman, cet aspect théorique ou généralisant du texte sur la psychologie des relations homme-femme, peut également être envisagé comme une figure de distanciation, car ce n'est pas la première ou la deuxième personne du pluriel (« nous » ou « vous ») qui généralise — comme dans *l'Épître aux femmes* où la revendication était un motif —, mais bien l'impersonnelle troisième personne, dans la masse du pluriel. Cette distanciation est bien sûr nécessaire à la théoricienne, mais elle a ses limites, le lecteur sachant qu'il n'a droit qu'à la version de la femme, laquelle, dans ce cas-ci, fait en outre erreur à propos de son amant. Mais cette unique « version » féminine n'est-elle pas précisément ce qui différencie le roman de la princesse de toute la littérature masculine monumentale qui prétend connaître la femme, mais ne le fait que de l'extérieur, et se trompe aussi ? Contrairement à l'« Avant-propos » de l'*Épître aux femmes*, où l'auteure explique ne pas avoir voulu exposer les ridicules d'un sexe pour valoriser l'autre, le roman, en plus de faire montre d'une psychologie féminine, offre de nombreuses réflexions sur le caractère masculin, décrit comme frivole, léger, infidèle. Même si les réflexions de l'héroïne sont dictées par l'observation, elle se trompe entièrement au sujet de l'homme particulier qui est à la fois l'objet et le destinataire de ses lettres. Le décalage entre le réalisme de ses impressions et l'immensité de son erreur s'oppose totalement aux *Liaisons dangereuses,* par exemple, où chaque jugement prononcé sur l'autre sexe se trouve fondé et prouvé dans la suite par le comportement des personnages, leur raisonnement étant rarement pris en défaut,

---

190. *Ibid.*, lettre II, p. 14-15.

pas plus que leur théorie du genre humain n'est démentie. Les réflexions que pose l'auteure dans les lettres de l'héroïne sont donc une leçon d'humilité, la première se trouvant court-circuitée par l'erreur de la deuxième.

Mais ce n'est pas par son discours « théorique » ou « généralisant » des lettres que se démarque le plus le roman de Constance de Salm. Toujours dans la perspective d'une écriture analytique (celle illustrant le but de l'auteure, soit dévoiler les ressorts de la psychologie féminine), nous nous proposons de tenir maintenant compte de facteurs stylistiques et formels, actifs dans les moments d'émotion les plus intenses de l'héroïne. L'accent que nous mettrons sur la forme de la lettre « orale » et de la « lettre-poème », au détriment de la lettre théorique, s'explique par le fait que le phénomène sur lequel nous nous pencherons maintenant fait partie du travail plus proprement littéraire de la romancière.

## 2. Lettre « orale », narration simultanée et temps épistolaire

Dans un article intitulé « Lettre et oralité », Isabelle Landy-Houillon s'intéresse à un phénomène des correspondances du XVII$^{e}$ siècle, particulièrement dans celle de M$^{me}$ de Sévigné, qui consiste à inscrire la parole du destinataire absent dans la lettre, créant ainsi l'illusion d'un dialogue. La critique l'explique par l'impuissance et la frustration causées par la lenteur du commerce épistolaire : elle serait une sorte de poursuite, durant l'absence de l'autre, de la pratique plus satisfaisante de la conversation. Cette « oralité dialoguée » est définie par Landy-Houillon comme « l'inscription littérale de l'autre dans le texte, même si la “conversation” se mue souvent en une “causerie” non adressée qui, elle, n'appelle pas de réponse[191] ». À cet effet, elle cite une lettre de M$^{me}$ de Sévigné écrivant à sa fille : « Vous me demandez

---

[191]. Isabelle Landy-Houillon, « Lettre et oralité », dans *Art de la lettre. Art de la conversation à l'époque classique en France. Actes du colloque de Wolfenbüttel octobre 1991*, Paris, Klincksieck, coll. « Actes et colloques », no 46, 1995, p. 91.

si je suis dévote; ma bonne ! non, dont je suis très fâchée[192] », passage dans lequel l'épistolière fait à la fois les demandes et les réponses. La critique remarque encore :

> La lettre comble ainsi textuellement les vides de l'absence qu'elle présuppose et qu'elle ne cherche sans doute pas tant à gommer qu'à préserver pour exister. [...] toute production écrite même rudimentaire, et l'on sait que l'épistolaire est souvent le premier geste d'écriture, repose sur une attitude et une appropriation spécifiques face à un mode de langage, à la fois proche et distancié, encore charnel et déjà « dépulpé » dont les caractéristiques ne se confondent pas avec les qualités esthétiques et largement culturelles que les classiques, faute d'une réflexion suffisamment avancée, ont attribuées conjointement à la lettre et à la conversation[193].

Encore que les 45 lettres écrites par l'héroïne salmienne ne fassent pas partie de la correspondance régulière entre elle et son amant, et que la romancière n'use pas du procédé d'inscrire la parole de l'autre dans la lettre, plusieurs lettres du roman nous ont paru rédigées dans un style « oral » rappelant la réflexion personnelle, intérieure ou à haute voix, et visant, tout autant à notre avis que l'oralité dialoguée, à combler l'absence, le vide, voire à calmer la douleur.

Dans *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, ces lettres, écrites « en direct », traces de l'émotion particulière ressentie au moment de l'écriture, l'héroïne les décrit elle-même, après coup, comme des « caractères tracés dans le désordre de mes esprits, mais dans l'ivresse de mon amour[194] ». Mais comment sont-elles écrites ? Nous verrons que, pour arriver à rendre compte d'émotions, de sentiments exprimés au moment même où ils sont vécus par l'héroïne, la lettre est remplie de procédés stylistiques illustrant sa situation changeante, de figures

---

192. Mme de Sévigné (8 septembre 1680), *Correspondance*, éd. Duchêne, Pléiade, t. II, p. 665. Cité par Isabelle Landy-Houillon, *ibid.*, p. 83.

193. *Ibid.*, p. 83. On ne sait pas à qui Landy-Houillon emprunte le terme « dépulpé ».

194. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou Une grande leçon*, *op. cit.*, lettre VI, t. III, p. 35.

marquant la répétition, l'interruption ou l'hésitation (aposiopèse, épanalepse, énumération, gradation, autocorrection), figures qui, pour certaines d'entre elles, se retrouvent dans la macrostructure du roman et relèvent d'un véritable travail sur la forme, sinon d'un mariage de la forme et du contenu. Nous ferons ensuite un lien entre ces différentes figures et le thème du temps, temps morcelé, fragmenté, temps de l'absence de l'autre, auquel on veut échapper par l'écriture, qui est une caractéristique de l'écriture épistolaire et dont ce roman nous offre un intéressant exemple.

Signalons tout d'abord que, dans certaines lettres où l'héroïne exprime particulièrement son trouble et sa détresse, l'écriture semble plus proche de la parole, se composant de phrases très courtes, abondamment ponctuées par la suspension, l'exclamation et l'interrogation, et rythmées par différentes figures de répétition. Par exemple, la lettre VI, dans laquelle l'héroïne imagine un scénario disculpant son amant, contient de nombreux exemples, sur le mode énumératif, de l'aposiopèse — figure marquant l'interruption brusque — traduisant, dans son cas, à la fois l'émotion et l'hésitation. Se rappelant que leur liaison doit demeurer plus ou moins secrète, l'héroïne écrit :

> Mais j'y songe... quel rapprochement !... serait-il possible ?... Oui, oui, voilà le mot de cette cruelle énigme,... de tes prévenances pour cette femme, de ta réserve apparente pour moi. Elle est l'amie de ton oncle; depuis qu'elle est veuve, il est sans cesse chez elle... on parlait même de mariage... tu auras craint qu'elle ne nous devinât, qu'elle ne lui apprît notre intelligence !... À quoi pensais-je ? Ah ! un homme, si amoureux qu'il soit, a toujours ces raisons d'intérêt devant les yeux[195].

Dans cette lettre où l'héroïne semble littéralement écrire au rythme où les idées lui viennent, le procédé de l'aposiopèse est renforcé par le fait que plusieurs phrases non terminées et fort courtes sont suivies d'une phrase plus longue, mais souvent

---

[195]. *Ibid.*, lettre VI, p. 33.

interrompue, ce qui crée un rythme haché, entrecoupé. Le contenu strictement psychologique, émotif, de la trame événementielle (en d'autres mots, le fait que tout ce qui est romanesque, dramatique dans l'intrigue — passion, trahison, sentiments contradictoires — n'a lieu que dans l'imagination de l'héroïne) permet dans ce roman épistolaire, forme qui traditionnellement est un parfait exemple de narration intercalée (narration effectuée entre les moments de l'action), un type de narration simultanée.

La lettre XI se termine sur ces phrases d'un second scénario disculpant :

> Je viens même à penser que vous êtes malade... malade !... cette pensée est horrible; mais je la préfère encore à celles qui me rappellent cette femme; cette femme dont l'image me poursuit sans cesse... La jalousie rend-elle donc barbare ?
> Mon ami ! mon ami !... je viens de l'apercevoir[196]...

C'est une lettre semblable à la précédente, ne serait-ce que dans la reprise du procédé de l'aposiopèse faisant croire à une « écriture en direct », tenant toujours de la narration simultanée, et dont le rythme saccadé traduit l'émotion d'un discours oral. De plus, l'épanalepse[197] — formée ici par les répétitions « malade... malade ! », « cette femme; cette femme » et « Mon ami ! mon ami ! », expressions non interrompues par d'autres mots, mais par les points de suspension, le point d'exclamation ou le point-virgule — vient renforcer l'impression d'un langage émotif, oral.

Les interruptions sont d'un autre ordre à la lettre XII, simple billet relatant en direct l'attente à la fenêtre du courrier, son arrivée et l'angoisse engendrée par ces

---

[196]. *Ibid.*, lettre XI, *excipit*, p. 54-55.

[197]. Bernard Dupriez définit l'épanalepse comme la répétition d'un ou plusieurs mots, ou même d'un membre de phrase tout entier. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 187.

événements habituellement banals, mais à forte charge émotive dans le cas de l'héroïne salmienne :

> Il vient... il vient ! mais lentement ! plus lentement que de coutume ! Je ne sais si mon émotion trouble mes esprits; mais je crois lui voir un air triste. Il porte souvent la main à son front, et ne paraît pas tenir ce billet qu'ordinairement j'aperçois de si loin... Il va être ici dans quelques secondes... le cœur me bat horriblement !... La cruelle incertitude où j'étais tout à l'heure ne me paraît rien auprès de ce que je souffre. Je l'entends !... le voilà !... Rien !... Ah ! Dieu ! rien[198]...

Cette lettre présente le même procédé de l'épanalepse, avec les reprises « Il vient... il vient ! », « mais lentement ! plus lentement », « Rien !... Ah ! Dieu ! rien... ». Ici, toutefois, l'hésitation et l'interruption sont causées à la fois par l'émotion et par l'observation d'une action, l'arrivée du domestique, dont l'aspect est porteur d'« indices » qui provoquent alternativement l'espoir et le désespoir.

Ce rythme discontinu, que crée dans tout le roman l'alternance entre un optimisme enthousiaste et un sombre pessimisme, est à la mesure de l'hésitation de l'héroïne dans la courte lettre XXII où elle annonce à son amant son intention de se rendre à son domicile chercher les preuves de sa trahison :

> Mon parti est pris, me voilà plus tranquille : c'est chez vous que j'irai; l'or m'ouvrira vos portes. Des rapports de domestiques ne peuvent me suffire. Il me faut des preuves, des preuves réelles, des lettres;... cette lettre... je la trouverai, je dois la trouver. Qu'elle me fera de bien ! je la prendrai, je la lirai, je la relirai mille fois; j'en rassasierai mes yeux, je la mettrai aussi sur mon cœur; elle éteindra peut-être ce feu qui le dévore !... Barbare[199] !...

---

198. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou Une grande leçon*, *op. cit.*, lettre XII citée intégralement, t. III, p. 56.

199. *Ibid.*, lettre XXII, citée intégralement, p. 73.

On retrouve dans cette courte lettre la figure de l'épanalepse, mais elle relève de l'autocorrection : « Il me faut des preuves, des preuves *réelles* », « des lettres; ... *cette* lettre », « je la trouverai, je *dois* la trouver ». De plus l'énumération devient gradation : « je la lirai, je la relirai mille fois; j'en rassasierai mes yeux ». Ces procédés illustrent la conviction de l'héroïne et le bien-fondé de sa décision.

Cette lettre est suivie immédiatement par un billet ou un « mot » (la lettre XXIII), parfait exemple d'écriture « en rupture », dans lequel l'héroïne semble répondre à une voix qu'on n'entend pas et qui rappelle l'oralité dialoguée dont fait mention Isabelle Landy-Houillon dans son article, les voix ici présentes appartenant toutes deux à l'héroïne, dans deux états d'âme différents :

> Aller chez vous !... oser !... moi, moi !..., non, jamais[200] !...

Cette décision, elle la rejette à la lettre suivante et cela entraînera le seul changement de lieu du roman et augmentera la douleur de l'héroïne qui croira avoir perdu sa réputation dans ce trop brusque mouvement de désespoir, ayant été surprise dans le désordre que lui donnait sa passion à la fois par les domestiques et l'oncle de son amant chez qui elle s'est rendue.

Cet intermède que constitue la visite inopinée de l'héroïne chez son amant absent marque le début de la seconde moitié du roman, encore plus imprégnée que la première du motif de l'attente. En effet, celui de la jalousie voulant être réconfortée est doublé de celui de la disgrâce sociale, comme on peut le constater à la lettre XXX :

> Il n'est point de projet que je ne forme; de crainte, de délire, d'horribles idées qui ne s'emparent tour à tour de mon esprit. Tantôt je vais, je viens, j'écoute, je tressaille au moindre bruit. Tantôt je perds tout courage, je me sens prête à jeter des cris de

---

200. *Ibid.*, lettre XXIII, p. 74.

> douleur. Tout à l'heure je ne pouvais tenir dans cet appartement : j'ai voulu sortir; pour aller où !... Je ne sais,... peut-être encore chez vous. Je descendais précipitamment; mais je ne puis faire un pas dans cette affreuse journée, qui ne me devienne une honte ou un désespoir : j'ai vu venir quelqu'un; c'était Alfred... — Alfred !... — Que me voulait-il[201] ?

L'angoisse de l'attente est, encore une fois, bien rendue par le mode énumératif, la présence de quelques gradations (par exemple, « de crainte, de délire, d'horribles idées » et « je vais, je viens, j'écoute, je tressaille ») et de régulières marques du temps : « tour à tour », « tantôt » (deux occurrences), « tout à l'heure ».

Or cette structure de (et dans) la lettre reprend en abyme celle du roman. Dans *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, les lettres s'achèvent souvent brutalement, la majorité, soit trente et une sur quarante-cinq, sur un point d'interrogation, d'exclamation ou des points de suspension, l'écriture étant interrompue ou arrêtée par l'arrivée de quelqu'un dans l'appartement de l'héroïne, ou volontairement non achevée et suivie d'une autre lettre dont l'ouverture explique l'arrêt de la précédente et répète sa fin (formant en quelque sorte épanalepse et autocorrection, mais au niveau de la macrostructure) : parmi les quarante-cinq lettres, cinq se terminent brusquement par l'arrivée de quelqu'un, quatre sont interrompues puis reprises et sept débutent par le départ de quelqu'un, habituellement le messager, quand ce ne sont pas les sentiments de l'héroïne qui se modifient sans aide extérieure, une lettre de supplication succédant à une lettre de malédiction, une lettre pleine d'illusion précédant une lettre suicidaire. Ce faisant, le passage et les liens d'une lettre à l'autre, ou d'un paragraphe à l'autre dans le cas d'une lettre interrompue puis reprise, forment une sorte de macrosyntaxe qui reproduit la syntaxe « aposiopétique » et « épanaleptique » (si on veut bien nous passer ces néologismes) qui est celle de plusieurs lettres du roman. Le style entrecoupé,

---

[201]. *Ibid.*, lettre XXX, p. 94-95.

haché, *dans la lettre,* à la fois expression et métaphore de l'essoufflement causé par le sentiment passionné de l'héroïne, est donc amplifié par le recours, *dans le roman*, à l'emploi exclusif de l'épistolaire, sans narration omnisciente. Cette dernière aurait eu comme avantage de souder les lettres entre elles, d'apporter un point de vue extérieur et objectif. Au contraire, presque chaque lettre s'achève par une rupture, rarement volontaire ou exigée par la finalité du contenu ou la complétude du message, ce qui crée un effet de discontinu qu'on ne retrouve pas — ou alors à un bien moindre degré — dans *les Liaisons dangereuses, la Nouvelle Héloïse* ou les *Lettres portugaises*, dont le but était précisément de former un tout cohérent, autosuffisant, pouvant se passer de narrateur, chaque lettre étant également pourvue des formules d'usage en introduction et en clôture, lui donnant un aspect achevé.

Les procédés que nous avons relevés dans le roman de M^me^ de Salm sont pour la plupart des figures de répétition, répétition de mots qui sous-tendent une répétition des sentiments, des intentions. Pour Benoît Melançon, étudiant un corpus de correspondances authentiques du XVIII^e^ siècle, la répétition est un trait générique de la lettre. L'écriture épistolaire supposant toujours l'absence de l'autre, et le danger de le perdre, l'expression de serments amoureux, par exemple, formulés ou exigés de lui, constitue une figure de répétition fréquente. La lettre elle-même est « une expérience constamment revécue, un texte que les circonstances obligent à relire[202] » :

> La fréquence de la répétition dans la lettre s'explique en partie par le découpage temporel que suppose la correspondance : celle-ci est, avec le journal intime, la seule pratique où le passage quotidien du temps est aussi nettement marqué, au point d'en constituer un trait générique. Bien qu'elle ne soit pas soumise, comme le journal, à l'empire du calendrier, la lettre subit des jours l'inaltérable outrage : chaque jour répète l'absence, la renforce, oblige à la réécrire. Elle est donc une forme

---

[202]. Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e^ siècle,* Montréal, Fides, 1996, p. 102.

> à la fois fragmentaire [...] et unie, car le découpage par jour ou moment de la journée l'insère dans une continuité, celle de l'absence[203].

Melançon ajoute que le roman épistolaire est lui aussi une forme fragmentée, observation juste dont le roman de Constance de Salm offre un exemple poussé à l'extrême, et pas seulement si l'on considère l'ensemble des lettres. La construction de la lettre elle-même illustre cette fragmentation, la narration simultanée étant nécessairement plus morcelée, moins « organisée » qu'une narration intercalée, toujours plus structurée puisque le scripteur a une certaine perspective de l'événement achevé qu'il raconte, même s'il ne l'a pas de l'ensemble de la diégèse.

Alors que l'absence de l'autre justifie la rédaction d'une lettre mensuelle, hebdomadaire, quotidienne, voire de deux par jour dans le meilleur des cas, celle que vit l'héroïne salmienne — rationnellement inexpliquée avant la fin du roman — engendre une angoisse et un vide encore plus profonds, que seule la lettre peut combler :

> Je viens à cette table et je vous écris; voilà tout; voilà la seule pensée qui me reste. Je ne sais où vous envoyer ces lettres, je ne sais quand vous les recevrez; mais je vous écris, cela me suffit. Ces caractères que je trace et que vous lirez me semblent un lien de votre âme à la mienne, et cette idée absorbe toutes les autres[204].

La fonction thérapeutique de l'écriture épistolaire est ici accompagnée de l'idée du « lien » entre deux personnes que constitue toute lettre, mais d'un lien nécessairement morcelé (parce que la lettre se termine inévitablement). Devant la probabilité de la perte de l'autre s'érige une volonté de continuité et de non-

---

[203]. *Ibid.*, p. 109-110.

[204]. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou Une grande leçon*, *op. cit.*, lettre XXVIII, t. III, p. 90.

fragmentation; ainsi, les lettres se succèdent, uniquement entrecoupées par quelques moments d'arrêt, la plupart involontaires.

L'écriture épistolaire diminue la souffrance en occupant le correspondant, en remplissant le temps. Melançon explique que le temps, ce « quatrième personnage » de la lettre, le temps de l'absence, doit être « tué » par la lettre :

> Dépendant certes de l'absence qu'évoque, déplore et feint d'effacer la lettre, le temps est le sujet souvent explicite des lettres, la matière même du commerce épistolaire et ce que celui-ci tente, en dernière instance, d'abolir; parfois, c'est lui qui la structure. Si la lettre peut servir à tuer le temps, c'est au sens littéral que l'expression doit être entendue : tuer le temps pour l'épistolier, c'est biffer l'absence, la remplacer par une présence pleine, celle de la lettre[205].

« Tuer le temps », remplir le vide causé par l'absence, prévenir les dangers que pourrait causer celle-ci, c'est bien là l'objectif que poursuit l'héroïne salmienne en écrivant à son amant, ne pouvant, par le fait même, éviter d'aborder ce thème du plus lancinant ennemi de la romance, le temps, et, par extension, la mort :

> Hélas ! qu'est-ce que cette vie qui nous échappe à chaque instant, et que nous remplissons si légèrement d'amertumes ? un supplice, si l'on souffre; un délire, si l'on est heureux; et toujours de la vie, de la vie que l'on dépense, que l'on prodigue, qui ne reviendra plus, qui emporte tout; tout, même l'amour ! Nous, nous aussi, mon bien-aimé ! il viendra un temps, qui le croirait ? il viendra un temps où nos âmes cesseront de s'entendre, de se confondre; où notre froide cendre sera le seul reste de ce feu qui nous dévore. Ah ! enivrons-nous, au moins, pendant ce court passage, de tout ce que l'amour a de plus pur et de plus ardent[206].

---

205. Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 121.

206. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou Une grande leçon*, *op. cit.*, lettre IV, t. III, p. 22-23.

Ce passage donne à lire un rapport explicite entre l'écriture qui occupe le temps et l'abolit, et l'amour (quand l'autre est présent) qui « enivre », empêche de songer au passage du temps, à la fin de la vie.

Cette méditation poétique sur le passage du temps de la lettre IV est interrompue par un événement extérieur, qui change le rythme de la lettre. Elle est reprise sur un autre ton, offrant par là même la plus belle preuve de ce que l'héroïne était en train d'écrire, à savoir que la lettre est un refuge, un lien entre soi et l'absent :

> On vient ! ... Quel supplice insupportable ! Ce sont mes femmes; elles m'auront entendue; ... que leurs soins me sont importuns ! À quel charme ils m'arrachent ! Qu'il y a loin de ces circonstances ordinaires de la vie aux brûlants épanchements de l'âme ! Mais, hélas ! pourquoi craindrais-je de perdre une seule minute ? Pourquoi me suis-je levée avec le jour ? une heure ne doit-elle pas s'écouler encore avant que tu lises ces lettres écrites dans l'agitation et l'impatience de ma tendresse ? Ah ! mon ami ! que cette heure pèse sur mon cœur que vais-je en faire ? combien d'autres ne vont-elles pas m'accabler encore avant que je te revoie ? Sera-ce ce matin, ce soir, chez moi, dans le monde[207] [...] ?

Comme ce serait probablement le cas avec une correspondance réelle (si elle existait), on ne peut voir mieux qu'ici, à la lettre IV, que l'écriture est entièrement née de l'absence. Poursuivant sur le même ton pendant quarante autres lettres, l'héroïne salmienne s'en serait probablement tenue à cette missive écrite aux aurores si son amant ou le billet de ce dernier était survenu pour s'expliquer, et nous n'aurions pas eu de roman. Mais il n'y a que les domestiques qui arrivent, brisant l'illusion de bonheur que lui offrait la lettre, elle qui masquait la solitude — « À quel charme ils m'arrachent ! » —, montrant toute la fragilité de cet objet

---

[207]. *Ibid.*, lettre IV, p. 23-24.

compensatoire, lieu où l'on ne peut totalement s'enfermer et le plus souvent condamné à la fragmentation.

Notons en terminant que l'aspect fragmentaire, décousu, « ouvert », de cette correspondance fictive est redoublé par l'absence de certaines parties obligatoires de toute lettre normale. En effet, la totalité des lettres de l'héroïne est dépourvue de ce qui entre dans la structure traditionnelle de la lettre, soit la date, l'appel et la formule d'affection ou de courtoisie. Les 45 lettres, toutes envoyées à l'amant, ne le sont d'ailleurs pas individuellement, mais par paquets, ce qui contribue à l'impression que chaque lettre n'est plus un objet clos, autosuffisant, mais dépendant d'autres lettres pour former un tout cohérent.

Ainsi, remplaçant l'autre, comblant son absence et suppléant à la conversation qui manque à l'épistolier, la lettre peut prendre la forme d'une lettre « orale », dont les diverses manifestations de rupture rappellent celles de la parole. Ces lettres — majoritaires dans le roman de M^me^ de Salm, mais minoritaires dans l'ensemble de notre corpus, étant donné probablement la quasi-absence de lettres d'amour — sont nourries des thèmes de l'angoisse et de l'attente. Ceux-ci sont liés au temps qui est l'ennemi à combattre pour les amants séparés, ce temps qui doit être occupé et dont la lettre se charge d'inscrire le passage.

### 3. La lettre-poème

Isabelle Landy-Houillon, dans « Lettre et oralité », suggère que la lettre, au XVII^e^ siècle, était un espace de discours réunissant l'oral et l'écrit. S'appuyant sur les réflexions et les questionnements des auteurs sur leur production épistolaire, autant que sur le style des lettres, elle note : « la lettre se trouve [...] être le lieu d'une double tension, d'un côté tension vers le simple, le familier, rattaché à un

oral imaginaire et de l'autre, tension vers le soutenu, le contrôlé, marque traditionnelle de l'écrit[208]. »

Plutôt que d'apparaître dans une même lettre, cette tension remarquée par Isabelle Landy-Houillon semble se manifester entre les ensembles de lettres chez Constance de Salm. En effet, succédant aux lettres « orales » que nous venons d'analyser, ou les précédant, certaines lettres de *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, rappelant le travail de poétesse de leur auteure, contiennent des procédés habituellement associés à la prosodie ou sont véritablement structurées comme des poèmes; elles apparaissent plus « écrites » que les autres et comme « fermées »; elles sont plus rares et sont situées à des moments pivots du récit. On n'y retrouve pas cette narration simultanée, celle des émotions de l'héroïne, qui caractérise les autres lettres et contribue à leur aspect fragmentaire. De plus, les deux discours préfaciels se taisent sur leur présence, alors que leur style les fait ressortir de l'ensemble de façon évidente. La lettre XXXIX, par exemple, est rédigée après la révélation du mariage secret de M^me^ de B... par Alfred, dont augure mal l'héroïne, qui croit que son amant l'a abandonnée pour devenir l'époux de cette femme. Plus « écrite », plus finie que les autres, elle est d'autant plus intéressante que la douleur éprouvée par l'héroïne-scriptrice est à son sommet :

> Grâces, grâces te soient rendues, ami ! Je t'avais consacré toute mon existence; je passais ma vie à t'attendre, à t'écrire, à m'occuper de toi. Quand tu paraissais, une folle joie bouleversait mes sens : mon âme amollie semblait se fondre dans la tienne, et, misérable esclave privée de ses plus nobles facultés, je cherchais à lire sur ton front mes désirs, mes sentiments, mes moindres sensations. Grâces, grâces te soient rendues ! Emportée, par un fol amour, dans un monde idéal dont je t'avais fait la divinité, tout le reste de l'univers était anéanti pour moi. Les lumières de l'esprit, les grandeurs de la nature, tout ce qui élève et ennoblit l'homme n'était plus à mes yeux que de vaines jouissances abandonnée aux âmes vulgaires; et sur ce trône d'amour où je t'avais placé, la mort dans tes bras (combien de fois ne te l'ai-je pas répété !), la

[208]. Isabelle Landy-Houillon, *loc. cit.*, p. 88.

> mort dans tes bras m'eût paru mille fois préférable à de longs jours de gloire et de prospérité. Grâces, grâces te soient rendues ! tu m'as lâchement trahie; tu t'es mis à ta place; tu m'a remise à la mienne[209] !

En comparaison des lettres au style coupé que nous avons lues plus tôt, cette lettre est d'une structure achevée, plus rigoureuse, pouvant rappeler certaines formes brèves en poésie. La structure anaphorique des termes « Grâces, grâces te soient rendues » (trois occurrences : en ouverture, au centre — au début d'un ensemble syntaxique — et en clôture) que l'héroïne adresse à son amant indique que la lettre participe de la « célébration » qui, en rhétorique, consiste à se réjouir de quelque chose et à fixer ce sentiment dans une formule stéréotypée ou dans une forme plus étendue, un poème, par exemple[210]. Cependant la « célébration » est à prendre dans un sens ironique, ce dont rend compte la « chute » — si l'on veut nous passer l'expression — de la lettre, où le « tu m'as lâchement trahie » s'oppose vivement aux « grâces, grâces te soient rendues » et auquel le chiasme « tu t'es mis à ta place; tu m'as remise à la mienne ! » est logiquement subordonné.

La lettre-poème offre également une parastase[211] qui en dit long sur la vision féminine du rapport amoureux, en accumulant des phrases qui reprennent toutes la même pensée, celle de la femme totalement dépendante sur le plan émotif, « misérable esclave » entièrement consacrée à l'homme qui, lui, est un sujet individuel, une « divinité » placée sur un « trône », au point qu'elle en est « privée de ses plus nobles facultés ». Nous aborderons plus loin cette question qui touche l'ensemble de notre corpus[212]. Pour l'instant, mentionnons que la répétition du constat que fait l'héroïne de sa situation coïncide avec la perte totale de l'espoir.

---

209. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou Une grande leçon*, *op. cit.*, lettre XXXIX, citée intégralement, t. III, p. 124-125.

210. Définition donnée par Bernard Dupriez dans *Gradus, les procédés littéraires*, *op. cit.*, p. 105.

211. Bernard Dupriez définit la parastase comme une accumulation de phrases qui reprennent la même pensée. Voir Bernard Dupriez, *ibid.*, p. 327.

212. Voir *infra*, chapitres VI et VII.

N'ayant plus rien à quoi se raccrocher, dépourvue d'illusion, l'épistolière, du coup, perd toute l'hésitation qui caractérisait les lettres « orales »; son discours en est modifié. Tandis qu'ont disparu l'aposiopèse et l'épanalepse, la seule figure de répétition qui reste (l'anaphore) est à l'image de l'absence de toute hésitation, de tout doute, elle donne à la lettre une structure et une ponctuation qui reflètent un sentiment d'achèvement.

Le génie d'un Laclos consistait, dans la polyphonie d'une œuvre romanesque épistolaire, à produire le plus grand nombre de types de lettres : lettres de séduction, de rupture, de conseil, de confidence, etc. Le romancier y perfectionnait le style qui a fait son renom, c'est-à-dire ce style changeant et s'adaptant au personnage-scripteur : un libertin, une ingénue, une prude, un valet, un prêtre, etc. Il visait par là une vraisemblance exigée par le genre et dont témoignait la prétention à l'authenticité du recueil. Constance de Salm se penche, elle, sur la poétique de la lettre et tente d'en créer de nouveaux types, tous écrits par une même personne, et dont les différences sont plutôt liées aux nécessités intérieures qu'aux conventions sociales et qu'à leur performativité, c'est-à-dire à ce que cherche à obtenir le correspondant de son destinataire. Ce sont des lettres souvent plus « ouvertes », à la fois moins performatives et moins narratives que celles du roman épistolaire traditionnel. C'est la lettre d'analyse « théorique » (différente de celles de Valmont) attachée à l'introspection, véritable généralisation des comportements humains (plus dans le but de les comprendre et de les théoriser que de s'en servir dans une entreprise de manipulation psychologique), c'est la lettre « orale » où la narration est simultanée et où la destinatrice s'exprime sans retenue et sans art volontaire, elle qui se décrit à la merci du temps, c'est la « lettre-poème », enfin, à l'intérieur de laquelle la compétence de la poétesse se trouve mise

à contribution et dont l'aspect plus achevé coïncide avec l'absence — du moins dans l'esprit de l'héroïne-scriptrice — de tout espoir et avec son acceptation.

La princesse de Salm donne la preuve que, loin d'illustrer une régression du genre, le retour à la formule dite monophonique peut, au contraire, permettre d'innover encore dans le roman épistolaire, et ce même après les grands chefs-d'œuvre polyphoniques et symphoniques, qui avaient donné l'illusion d'être allés « au bout » de la forme. L'abandon du critère de la vraisemblance et du *topos* de l'authenticité des lettres dégage le roman épistolaire de certaines conventions, rend possible l'exploration de nouvelles formes. Après *Jacques* où, comme nous l'avons vu, George Sand ne peut s'empêcher de reprendre ce *topos* d'un pseudo-éditeur rassembleur d'une correspondance authentique, d'un manuscrit trouvé, dans les *Lettres à Marcie,* sur lesquelles nous nous pencherons maintenant, la romancière propose elle aussi un projet formel détaché du modèle épistolaire des Lumières, mais fort différent de ce que nous venons de voir.

## Les *Lettres à Marcie* : un roman épistolaire inachevé... inachevable

Connues et étudiées par les spécialistes de l'œuvre sandienne, le plus souvent pour leur thématique et afin de circonscrire le féminisme de George Sand, les *Lettres à Marcie*, situées en aval de notre corpus, posent un problème sérieux en ce qui concerne leur appartenance générique. La critique la mieux intentionnée les a rangées jusqu'à présent dans la catégorie « ouvrage philosophique » et a négligé leur apport à la forme romanesque, tandis que dans sa préface George Sand prétend qu'elles n'ont « aucune valeur philosophique[213] » et les qualifie, à trois reprises, de « roman ». Ce contraste ou cette divergence de points de vue rappelle,

213. George Sand, *Lettres à Marcie* (1837), dans *Souvenirs et impressions littéraires,* Paris, E. Dentu, 1862, « Préface » de George Sand (1843), p. 239.

en l'inversant, la situation entourant *Obermann*, dont Senancour prétendait, étant donné l'absence d'événements et de mouvement dramatique, qu'il n'était pas un roman[214], bien que la critique le considérât et le considère encore essentiellement comme tel.

Nous supposerons ici, comme le faisait son auteure, que les *Lettres à Marcie* — elles aussi dépourvues d'« intrigue », ou plutôt pourvues d'une intrigue minimale, du moins dans le « récit-cadre » — constituent un roman. Ce faisant, nous pourrons nous pencher sur la question formelle : étant entièrement composé de lettres, ce roman obéit-il aux règles du récit épistolaire ? Sinon, de quelle façon l'auteure en a-t-elle franchi les frontières génériques ? Bien que les *Lettres à Marcie* aient bénéficié de l'attention de spécialistes, cette question précise n'a pas encore suscité d'analyses. Cela est fort probablement dû au fait que la controverse de nature éditoriale entourant cette œuvre inachevée intéresse toujours, la plupart des commentaires la mettant au premier plan. Une première réflexion au sujet de la forme de ce roman, d'ailleurs, ne peut que partir d'une superposition des différents discours au sujet de cette parution mouvementée, qu'évite le discours préfaciel de Sand en ouvrant sur le problème formel. On rappellera donc ici cette aventure éditoriale et la teneur du discours préfaciel ultérieur, pour aborder ensuite la question formelle autour de deux problèmes de structure : l'absence des lettres de l'héroïne, à l'encontre de la tradition romanesque épistolaire (structure du recueil); le fait que les *Lettres à Marcie* se situent à la frontière de la lettre de direction et de la lettre historique (structure de la lettre). Ce faisant, nous passerons, comme pour le roman de Constance de Salm, du paratexte au texte, de l'explication du projet littéraire à sa réalisation, son résultat.

---

214. Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, « Observations » de l'auteur, p. 52. Senancour explique : « Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidents, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs autres. »

***Une parution mouvementée***

L'histoire controversée entourant la parution en feuilleton des six *Lettres à Marcie* du 12 février au 27 mars 1837 dans le journal *le Monde*, fondé et dirigé par l'abbé de Lamennais, a été largement commentée. Dans son « Index des correspondants » à l'article « Lamennais », Georges Lubin, éditeur de la *Correspondance* de Sand, rappelle ainsi l'interruption des *Lettres à Marcie* :

> George Sand qui [...] admire [Lamennais] avec humilité, veut se faire son fervent disciple. Mais [celui-ci] se méfie des femmes et les divergences ne tarderont pas à se manifester. La collaboration de George Sand au journal *le Monde* tournera court. Le caractère irascible et raboteux de Lamennais qui s'est brouillé avec beaucoup d'amis, y fut aussi pour quelque chose[215].

C'est à partir de divergences entre l'auteure et le directeur du *Monde* que le sandiste explique l'interruption du texte. De la plupart des interprétations proposées, il ressort clairement que c'est la personnalité de Lamennais qui pose problème. Après Lubin, le biographe Joseph Barry relate ainsi l'événement :

> La première de ces lettres parut à la mi-février; deux autres suivirent rapidement. Elles réveillèrent en Lamennais la méfiance ecclésiastique à l'égard des femmes, ainsi qu'un certain malaise face aux problèmes « indélicats » qui y étaient abordés. Quand George Sand proposa comme thème de sa septième *Lettre à Marcie* une défense hardie du divorce [...] le bon abbé regimba. [...] [Il] interrompit leur collaboration à la sixième *Lettre*, malgré l'excellent accueil que leur avait fait le public. C'était déjà un miracle qu'elles aient pu paraître dans son journal[216].

---

[215]. George Sand, *Correspondance*, éd. par Georges Lubin, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 1967, « Index des correspondants », t. III, p. 881.

[216]. Joseph Barry, *George Sand ou le scandale de la liberté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 303.

Barry dit vrai en ce qui a trait à l'article du divorce, que Sand propose à Lamennais d'aborder dans son feuilleton dans une lettre qu'elle lui écrit le 28 février 1837 et qui a été conservée. Ce n'est d'ailleurs pas sans sourire qu'on y voit George Sand fournir un long préambule de deux pages avant d'en venir à la demande qui devait choquer l'abbé. Dans cette longue entrée en matière, elle le prévient du projet amplifié des *Lettres*, desquelles elle compte faire une œuvre importante :

> En commençant ces *Lettres à Marcie*, je me promettais de me renfermer dans un cadre moins sérieux que celui où je me trouve aujourd'hui, malgré moi, poussée par l'invincible *vouloir* de mes pauvres réflexions. [...] me voilà lancée, et j'éprouve le désir d'étendre ce cadre des *Lettres à Marcie* tant que je pourrai y faire entrer des questions relatives aux femmes. J'y voudrais parler de tous les devoirs, du mariage, de la maternité[217].

Puisque la *hardiesse* de Sand a pour nom « divorce », elle doit forcément en venir à nommer l'objet, aussi délicat soit-il :

> Pour vous dire en un mot toutes mes *hardiesses*, elles tiendraient à réclamer le Divorce dans le mariage. J'ai beau chercher le remède aux injustices sanglantes, aux misères sans fin, aux passions souvent sans remède qui troublent l'union des sexes, je n'y vois d'autre issue que la liberté de rompre et de reformer l'union conjugale[218].

La hardiesse de Sand enfin confessée, l'unique preuve du refus de Lamennais se trouve dans une lettre de Marie d'Agoult à Liszt qui rapporte la démarche de Sand : « À cela il a répondu une lettre assez froide. Il ne veut pas du divorce[219] », lettre de Lamennais qui, toutefois, ne semble pas avoir été conservée. Georges

---

[217]. George Sand, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre 1388, du 28 février 1837 à Lamennais, t. III, p. 711-712.

[218]. *Ibid.*, p. 713.

[219]. *Ibid.*, p. 713, n. 2, et p. 714, n. 1.

Lubin, qui cite régulièrement en note de la *Correspondance* de Sand les réponses de ses correspondants qui ont eu une certaine importance dans sa vie ou sa carrière, ne la mentionne pas.

Mais revenons aux affirmations de Joseph Barry. Si celui-ci confirme la proposition de Sand à Lamennais d'aborder la question du divorce et le refus de ce dernier, il se trompe apparemment lorqu'il prétend que le divorce est réclamé par Sand pour sa septième *Lettre*, cette dernière n'étant pas mentionnée dans la lettre du 28 février, Sand écrivant à Lamennais avant même que la quatrième *Lettre* ne soit en chantier et après la publication de la troisième. En fait, cette troisième *Lettre* ayant été fortement modifiée par les coupures de l'abbé, c'est cette censure qui, selon Marie d'Agoult, aurait « mis la puce à l'oreille[220] » de l'auteure quant à de futures réprobations. Ce n'est donc pas immédiatement après que George Sand eut formulé sa demande à Lamennais que la publication des *Lettres* a été stoppée. La même lettre de Marie d'Agoult ne fait part, comme réaction de Lamennais, que de la non-publication de la quatrième *Lettre à Marcie* dans le numéro suivant du *Monde* (début mars), ce qui aurait mécontenté George Sand[221]. Cette *Lettre* paraîtra néanmoins dans le numéro du 14 mars et viendront ensuite deux autres *Lettres*, la cinquième (23 mars) et la sixième (27 mars), qui, tout comme la quatrième, ne sont toujours pas écrites par Sand à l'époque d'où date le refus du directeur du *Monde* d'aborder le divorce.

On le voit, la tentation est grande, tant chez les critiques actuels que chez les contemporains de Sand, de mettre sur le compte d'une décision éditoriale de Lamennais — et surtout de « sa méfiance envers les femmes » — toute la responsabilité de l'inachèvement de l'œuvre. Tout concourt à démontrer la mauvaise volonté de l'abbé et il est jusqu'à Franz Liszt qui s'offense, dans une lettre

---

220. *Ibid.*, p. 713, n. 2.
221. *Ibid.*, p. 714, n. 1.

à Marie d'Agoult, de la somme de 350 francs par *Lettre* offerte à l'auteure, une lettre de George Sand valant selon lui 500 francs[222].

Or il est possible, non pas de remettre totalement en question, mais de réévaluer l'action directe de Lamennais sur l'arrêt de la publication des *Lettres*. Naomi Schor propose la version suivante des événements :

> Lorsque Lamennais opère des coupures dans la troisième lettre sans la consulter, Sand lui exprime de manière respectueuse, mais ferme, que si elle n'est pas libre de parler de ce qu'elle veut, elle se verra obligée de renoncer au projet et d'interrompre la livraison des *Lettres*. Elle demande notamment à l'abbé s'il verrait quelque inconvénient à ce qu'elle parle du divorce dans une prochaine lettre. [...] Lorsque Lamennais se montre réticent, elle continue pendant quelque temps encore à *produire de la copie*, mais elle finit par laisser le texte en plan. Il sera donc publié dans une forme inachevée, ce qui n'est pas dans les habitudes de l'auteur[223].

Ce propos, sans doute le plus près de la réalité, laisse toutefois entendre que l'avantage est du côté de George Sand : celle-ci, explique Schor, en cas de désaccord, se *verrait obligée* « de renoncer au projet et d'interrompre la livraison des lettres ». Mais cette nuance, à notre avis, d'où ressort l'indépendance de Sand face à Lamennais, ne sert qu'à renforcer le propos de Schor qui, dans cet article, fait des *Lettres à Marcie* un texte majeur de la « théorie féministe » de Sand. En fait, une lecture légèrement différente de la lettre du 28 février 1837 — principal document conservé de cette affaire — peut tout aussi bien laisser une impression de promesse complaisante de la part de l'auteure. C'est à la fin de sa lettre seulement, en effet, que Sand *offre* de suspendre l'écriture des *Lettres*, advenant une divergence d'opinion entre elle et l'abbé, qu'elle tient en si grande estime que leur collaboration semble passer avant ses opinions et son œuvre. Après avoir abordé la

---

222. *Ibid.*, p. 705, n. 1.

223. Naomi Schor, « Le féminisme et George Sand : *Lettres à Marcie* », *Revue des sciences humaines*, 226, avril-juin 1992, p. 29, nous soulignons.

question du divorce et présenté ses arguments, elle ajoute : « Répondez-moi un mot. Si vous me défendez d'aller plus avant, je terminerai les *Lettres à Marcie* où elles en sont, et je ferai toute autre chose que vous me commanderez, car je puis me taire sur bien des points[224]. » Cette affirmation est bien éloignée de l'esprit indépendant qu'attribue Naomi Schor à la George Sand de 1837 face à un Lamennais qui fut pour elle une sorte de mentor et de guide spirituel, comme l'a montré Jeanne Goldin dans une communication intitulée « Aurore directeur de conscience[225] ». Il faut également comprendre que Lamennais ne défend pas à George Sand d'« aller plus loin » — pour reprendre les mots de la romancière —, mais seulement de parler du divorce. Elle ne termine cependant pas les *Lettres*.

Par ailleurs, pour un lecteur de cette œuvre qui n'aurait pas accès au discours épitextuel que nous avons présenté, l'expression de Naomi Schor « produire de la copie », appliquée aux lettres IV, V et VI, aurait de quoi surprendre, tant celles-ci s'inscrivent, comme on le verra plus loin, dans la continuité des trois premières *Lettres*, avec lesquelles, par leur problématique et par leur forme, elles forment véritablement un ensemble des plus cohérents.

La « Préface[226] » écrite en 1843 par George Sand pour une édition en volume de l'ouvrage est un discours paratextuel, témoignage majeur sur cette œuvre, qui rend problématique la position de la critique moderne. L'auteure tient à y livrer une version bien précise de ce qui a provoqué l'interruption des *Lettres* : « le roman a été interrompu par des circonstances qui n'avaient rien de commun avec le sujet, et je puis les dire[227] ». Ces circonstances peuvent être ramenées à trois points principaux, un d'entre eux se trouvant être l'action directe de Lamennais : « Je

---

[224]. George Sand, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre 1388, du 28 février 1837 à Lamennais, t. III, p. 714.

[225]. Jeanne Goldin, « Aurore directeur de conscience », à paraître dans *le Siècle de George Sand* (actes du XII^e^ colloque international George Sand, Université d'Hofstra, 14-16 novembre 1996), Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 263-280.

[226]. George Sand, *Lettres à Marcie*, *op. cit.*, « Préface » (1843), p. 239-242.

[227]. *Ibid.*, p. 240.

n'avais accepté l'honneur de concourir à la collaboration du journal *Le Monde* que pour faire acte de dévouement envers M. La Mennais, qui l'avait créé et qui en avait la direction. Dès qu'il l'abandonna je me retirai, sans même m'enquérir des causes de cet abandon[228]. » Dans cette seule référence au *Monde* et à son directeur, on le voit, George Sand introduit une donnée, la démission de Lamennais, dont fera fi toute la critique future.

En ce qui concerne les raisons justifiant l'inachèvement du texte, l'argumentation de George Sand semble suivre une disposition particulière. L'action de Lamennais, ici réduite à son abandon du journal, est placée au centre de la préface. Cette mention est précédée par deux autres explications que Sand reprend également à la fin de la préface, donc entourant l'argument éditorial. La première explication est relative à la difficulté inhérente à la parution sous forme de feuilleton, qu'elle prétend en profond désaccord avec sa façon d'écrire. Elle écrit tout d'abord : « Je ne me suis jamais senti propre à la fabrication rapide pittoresque et habilement accidentée de ces romans dont l'intérêt se soutient malgré les hasards de la publication quotidienne[229]. » Puis, elle mentionne plus loin : « je n'avais pas de goût pour ce genre de travail interrompu et pour ainsi dire haché[230] ». Ces affirmations peuvent sembler paradoxales lorsqu'on connaît le contexte éditorial dans lequel s'inscrit l'œuvre sandienne qui, plus tard, aura souvent recours à ce mode de publication. Enfin, la structure argumentative comporte au début et à la fin de la préface un troisième élément qui, à notre avis, est le plus stimulant et qui concerne la forme même des *Lettres à Marcie*, à laquelle nous allons maintenant nous intéresser.

L'abandon du journal par Lamennais datant officiellement du 4 juin 1837 — mais il a pu en parler et commencer à se retirer bien avant —, il ne s'agit pas de

---

228. *Ibid.*, p. 240-241.
229. *Ibid.*, p. 241.
230. *Ibid.*

sous-estimer l'action de celui-ci, mais d'aller explorer un aspect du texte sur lequel insiste la romancière. Cet aspect ne semble pas évoqué de manière à détourner le lecteur de ce qu'on pourrait appeler « le véritable problème », mais à l'orienter vers une question qui touche intimement au travail même du romancier, puisqu'elle a trait aux mécanismes de composition. Si on les compare à l'ensemble des récits épistolaires dont la tradition depuis le XVIII$^{e}$ siècle s'est poursuivie jusqu'à Sand, les *Lettres à Marcie* ressortent, en effet, de façon singulière, en ce qu'elles reposent sur un projet formel qui est une sorte de défi d'écriture auquel s'est astreinte la romancière. On notera enfin que, contrairement à Constance de Salm, à aucun moment George Sand ne « dilue » ses prétentions littéraires dans les habituels lieux communs du paratexte féminin. Auteure à part entière, elle signe une préface qui n'apparaît ni comme une préface « féminine » ni comme une préface « masculine », mais plutôt, bel et bien, comme une typique préface sandienne. Tout en y poursuivant, comme elle le fait souvent, son dialogue conflictuel avec la critique littéraire et le milieu éditorial, elle y rappelle le contexte de la genèse de l'ouvrage, les questions idéologiques qui y sont présentées et son allégeance envers ceux qui l'ont influencée.

***De la sélection des lettres***

Dans son article « Le féminisme et George Sand : *Lettres à Marcie* », Naomi Schor donne un résumé fort concis du roman, que nous reprendrons ici :

> Les *Lettres à Marcie* se présentent comme une correspondance entre un « ami » et une jeune femme qui n'ayant pas de dot ne peut se marier et envisage donc d'autres modes de vie possible : l'amour libre, le voyage romantique, la vie active, le couvent. L'ami les écarte un à un pour exalter paradoxalement, étant donné la situation de sa correspondante, la supériorité de la vocation maternelle féminine[231].

La diégèse s'articule autour d'un dialogue entre deux correspondants, d'un dialogue-débat, à l'intérieur duquel Marcie et son « ami » s'attachent tous deux à ne discuter que de la situation de la jeune femme. Naomi Schor, toutefois, oublie de mentionner le fait, capital, que le texte offert au lecteur ne contient que les lettres de l'ami, principale caractéristique formelle de l'œuvre, unique en son genre.

À ce sujet, dans le premier passage de la préface concernant la difficulté inhérente à la forme du texte, George Sand explique :

> J'avais entrepris une sorte de roman sans événement, dont j'eusse voulu faire arriver tout l'intérêt, toutes les émotions, toutes les péripéties par les modifications et les transformations intimes et mystérieuses d'un seul être, d'une femme qu'on n'eût même pas vue, qui n'eût jamais écrit, et qu'on n'eût connue que par les lettres et les réflexions de son ami[232].

---

[231]. Naomi Schor, *loc. cit.*, p. 30. Jeanne Goldin, dans « Aurore directeur de conscience », note que le mariage, la maternité ou la chasteté, le célibat des filles et le choix entre l'action et la contemplation sont des thèmes récurrents chez la plupart des guides que compte l'œuvre de George Sand (*loc. cit.*).

[232]. George Sand, *Lettres à Marcie, op. cit.*, « Préface », p. 239.

C'est dans le contexte d'une tentative de recherche formelle que George Sand se rappelle la genèse des *Lettres à Marcie*, nées d'une volonté de créer un dialogue (épistolaire) dans un roman où les lettres du personnage principal seraient éliminées. Dès lors, le principal défi du roman est celui de la sélection des lettres, par rapport au modèle narratologique traditionnel. Lorsque Sand explique que Marcie n'a « jamais écrit », on doit lire que ses lettres n'ont pas été retenues du prototexte; diégétiquement parlant, elle les a écrites, puisque son mentor y répond. En ce sens, le discours préfaciel, même s'il suit de six ans la genèse de l'œuvre, concorde avec un autre élément paratextuel, le titre, et l'évidence qu'il souligne : *Lettres* à *Marcie*. Ce titre (qui exclut les lettres *de* Marcie) et la mention dans la préface de cette héroïne « qui n'eût jamais écrit » (comme intention de départ ayant provoqué la genèse du récit) sont explicites : advenant l'achèvement du roman (si on accepte la position selon laquelle celui-ci n'est pas achevé), le lecteur n'aurait pas eu droit à une seule lettre *de* Marcie.

Il s'agit donc d'un roman épistolaire monophonique, forme des plus courantes du XVII^e au XIX^e siècle, depuis les *Lettres portugaises* jusqu'à *Obermann*, en passant par le *Werther* de Goethe. Parmi ces spécimens connus, toutefois, l'énonciateur-destinateur unique est le héros au centre de l'action, pendant que le confident-destinataire demeure en grande partie extérieur au drame. L'information que le lecteur possède relativement au héros-destinateur y est, inévitablement, plus considérable que celle relative au confident-destinataire. Les lettres ont une fonction davantage narrative que performative et la figure du confident y est réduite, bien qu'on puisse repérer des éléments de dialogisme dans la lettre[233].

Rappelons que, dans son modèle narratologique du roman épistolaire, Jan Herman explique que dans la majorité des avatars de cette forme, qu'ils soient

---

233. Une des raisons du succès des formules polyphoniques arrivées à maturité, du type *Liaisons dangereuses*, sera précisément de ne plus avoir à utiliser les personnages de confidents effacés dans le roman et de faire de chaque confident un actant de l'intrigue.

monophoniques ou polyphoniques, l'auteur (ou le narrateur implicite) présuppose un « dossier prototextuel », c'est-à-dire un échange épistolaire complet à deux ou à plusieurs, duquel est tiré un ensemble restreint de lettres présenté comme un tout romanesque[234]. Dans les *Lettres à Marcie*, ce sont les lettres du confident qui sont retenues, George Sand choisissant d'éliminer celles de Marcie, personnage central du drame, ce qui est un véritable défi à la tradition romanesque épistolaire lorsqu'il s'agit de récits à structure monophonique. Ce défi vise à ce que le lecteur en sache plus sur celle dont curieusement on ne possède pas les lettres que sur le signataire de toutes les lettres publiées. Comme le montre le passage de la préface cité précédemment, George Sand est parfaitement consciente de la nouveauté de l'entreprise. Après avoir rappelé son projet, elle ajoute d'ailleurs: « C'était peut-être une *entreprise impossible*, et j'ignore si elle eût été digne d'un succès d'estime[235]. » Cette mention de l'*impossibilité* ne peut qu'être liée à l'originalité du procédé et s'adresser à la critique qui, habituée au récit par lettres classique et ayant proclamé l'extinction du genre, ne croit pas à son renouvellement. Constance de Salm, faut-il le rappeler, utilisa le même terme dans sa préface à *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* : « Peut-être croira-t-on, au premier moment, y voir une sorte d'*impossibilité*[236] », affirmait cette auteure en parlant de son projet de faire écrire un nombre anormalement élevé de lettres par un même personnage dans l'espace d'une journée.

Jan Herman, qui dans sa thèse a abordé les difficultés inhérentes à une sélection particulière des lettres et à l'absence de narrateur omniscient, mentionne que la redondance est un dispositif inévitable du roman épistolaire classique tant monophonique que polyphonique, particulièrement dans les premières lettres où

---

[234]. Jan Herman, *op. cit.*, p. 30.

[235]. George Sand, *Lettres à Marcie, op. cit.*, « Préface », p. 239, nous soulignons.

[236]. Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible ou Une grande leçon*, *op. cit.*, « Dédicace », t. III, p. 7, nous soulignons.

le lecteur est appelé à donner un sens à la situation. Les formules de rappel[237] y foisonnent et, le lecteur s'y sentant facilement le principal interpellé, elles nuisent à l'effet d'authenticité recherché et revendiqué par l'auteur ou le narrateur implicite de la correspondance. George Sand, malgré le projet qu'elle s'impose de ne présenter que les lettres du confident, parvient à se passer de ces formules probablement grâce à la minceur de la trame événementielle qu'elle propose. Les repères sont en effet peu nombreux en ce qui concerne la situation, l'histoire et le portrait de l'héroïne[238]. De plus, l'indexation ou le repérage de la production épistolaire de Marcie, à l'intérieur des lettres de son ami, s'effectue sans la lourdeur qui pouvait affecter les premières lettres des romans monophoniques traditionnels : la correspondance tournant autour d'un débat philosophique, la reprise des arguments de l'autre pour mieux les réfuter à l'occasion, tout en permettant au lecteur de saisir la position de Marcie, nuit moins à l'effet réaliste que le rappel détaillé d'événements de la vie privée que le lecteur sait pertinemment que le correspondant ne peut avoir oubliés. Ainsi le mentor citera régulièrement les lettres de sa pupille, particulièrement au début de ses paragraphes, pour corriger sa pensée, parfois pour aller dans son sens, mais plus loin. Des expressions comme « Vous dites que... » suivies par un « Mais... » abondent. La lettre IV débute comme suit :

> Dans un siècle sans foi et sans crainte, lorsque soi-même on est entraîné par l'esprit d'examen et de doute, il est impossible, dites-vous, de trouver dans le vague des idées religieuses la consolation et la force que nos pères puisaient dans un dogme absolu. Il est vrai, Marcie, que nous traversons une époque fatale, et que, de toutes

---

237. Du genre : « Vous savez que... », « Je vous rappelle que... ». Jan Herman, *op. cit.*, p. 53.

238. Selon Roger Duchêne, un épistolier donne toujours (volontairement ou non) un portrait de son destinataire : « dans toute lettre, il y a en puissance deux portraits, celui de l'épistolier, qui se dépeint ou du moins se trahit en écrivant, celui du destinataire, qui est dépeint en creux dans ce que l'épistolier choisit de lui écrire et dans la façon dont il le lui écrit. » Voir Roger Duchêne, « Lettre et portrait au XVII[e] siècle », dans Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse et J.-Y. Debreuille (édit.), *le Portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 121.

> celles qui enfantèrent des révolutions importantes dans la marche de l'esprit humain, aucune peut-être ne fut aussi féconde en souffrances et en terreurs[239].

On voit que la reprise des paroles de Marcie constitue une entrée en matière sur le sujet des bouleversements historiques et idéologiques évoqués par le correspondant et que cette reprise fera avancer la discussion dans la lettre IV, entièrement consacrée à ce sujet. La plupart des lettres sont ainsi composées par l'épistolier à partir d'un thème préoccupant la jeune femme, dont le questionnement philosophique est lui-même alimenté par les réponses de son mentor. Même sans le paratexte attaché à l'entreprise formelle que ce roman propose, la nouveauté du projet paraîtrait évidente au lecteur qui n'est pas habitué à ce type de roman épistolaire. Voyons maintenant comment ce projet se donne à lire dans le texte.

### *Lettre de direction, lettre historique*

> *La première attention d'un directeur intelligent et expérimenté, est de ne pas montrer d'abord trop de sévérité. La plupart de celles qui s'engagent dans la dévotion n'ont quelquefois pas encore un dessein bien déterminé. C'est par une conduite adroite qu'il perfectionne la vocation de ces âmes faibles, qui ne sont rien par elles-mêmes, que les circonstances entraînent, et qui, suivant par faiblesse l'amour ou la dévotion, deviennent dévotes, ou ont une intrigue, sans être véritablement attachées ni à Dieu ni à leur amant.*
>
> *Pinot-Duclos,* Histoire de Madame de Luz[240]

Outre la sélection originale des lettres (par rapport à la tradition romanesque épistolaire monophonique), dans le roman de George Sand, deux traits majeurs

---

239. George Sand, *Lettres à Marcie, op. cit.*, lettre IV, p. 285-286.

240. Charles Pinot-Duclos, *Histoire de Madame de Luz, anecdote du règne d'Henri IV* (1740), Paris, La Table Ronde, 1993, p. 115-116.

ressortent, touchant à la fois à la forme et au contenu des *Lettres à Marcie* : le fait que celles-ci soient essentiellement des lettres de direction, tout le discours émanant d'un mentor qui veut faire évoluer son élève; le fait qu'elles soient des lettres historiques, proposant une vision de l'évolution humaine et du rôle des femmes dans celle-ci, et les deux personnages (Marcie et son mentor) étant appelés à s'inscrire dans cette Histoire. On considérera ensemble ces deux aspects du roman, liés intimement selon nous, le but du destinateur des lettres étant essentiellement d'amener Marcie, malgré son statut social problématique — vu son sexe, son statut civil et sa condition — à prendre une place dans l'Histoire.

Il faut tout d'abord se pencher sur ce que l'on appellera le nouveau rôle de confident-destinateur que crée George Sand. Une définition précise de son statut doit être recherchée à partir du contenu des lettres. Celles-ci sont des lettres de direction et c'est ce qui assure son dynamisme au roman, le confident-destinateur étant, au contraire du confident-destinataire, une figure très active[241] de conseiller, de guide spirituel. À notre connaissance, du millier de romans épistolaires parus en France aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, dont plus de la moitié sont monophoniques, un très petit nombre seulement adopte la forme d'un recueil de lettres de direction, et Sand semble la seule à utiliser ce procédé au XIX^e^ siècle. Les *Lettres* qu'écrira de 1903 à 1908 Rainer Maria Rilke *à un jeune poète*, Franz Xaver Kappus, étant des lettres tirées d'une authentique correspondance, elles relèvent d'un corpus différent. Dans ce cas, l'éditeur, en 1929, a réellement procédé à un tri, excluant les lettres de Kappus pour ne retenir de la correspondance que celles de

---

241. Dans le roman épistolaire traditionnel, cela varie selon que l'auteur a choisi de fournir ou pas les lettres du confident. On n'a qu'à comparer les deux confidentes de Cécile Volanges dans *les Liaisons dangereuses*, Sophie Carnay et M^me^ de Merteuil, pour s'en rendre compte. Uniquement destinataire, Sophie Carnay, sa compagne de couvent, destinatrice d'aucune des lettres du recueil mais destinataire de plusieurs des premières lettres de Cécile, n'a aucune influence sur l'intrigue, et peut être ainsi dite « passive ». La marquise de Merteuil, sa seconde confidente, écrit de nombreuses lettres de « conseils », qui seront suivis, lesquelles sont données dans le recueil; M^me^ de Merteuil, confidente-destinatrice, est « active », elle modifie l'intrigue et les événements dans la vie de sa « protégée ».

Rilke, mentor (épistolaire) littéraire du jeune poète. Avec les *Lettres morales* (1740), semi-autobiographiques, que Jean-Jacques Rousseau adresse à Sophie d'Houdetot dans un recueil également inachevé, les *Lettres de Ninon de Lenclos au marquis de Sévigné,* écrites par Louis Damours en 1750, et l'ouvrage anonyme paru en 1761 *Letters to a Young Nobleman,* traduit en 1764 par l'abbé Prévost, sont peut-être les exemples les moins obscurs d'une telle tentative au XVIIIe siècle[242]. Une chose est sûre, aucune œuvre « monumentale » ou appartenant au canon ne se trouve parmi ces exceptions formelles. Semblant sans doute trop restrictive pour la construction d'une intrigue, cette méthode n'a jamais fait recette.

Dans le roman de George Sand, chaque lettre, traitant d'un problème différent posé *a priori* par Marcie, suit une logique récurrente. Partant du général, d'un enseignement de la vie, elle se tourne ensuite vers le privé, la situation de Marcie (cette démarche est contraire à celle des lettres analytiques de *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*), et aboutit au conseil. La fonction performative des lettres l'emporte donc ici largement sur la fonction narrative. Ce renversement de fonctions fait s'opposer le roman de Sand à la tradition de la monodie épistolaire qui se rapproche le plus souvent du journal intime, d'une narration quotidienne d'événements sur lesquels les lettres n'exercent aucune influence. Chez Sand, en revanche, elles exigent un *faire*, pas seulement un *raconter*.

Or, tout roman demande bien évidemment une part de narratif et de descriptif. Dans les *Lettres à Marcie*, où l'intrigue et les éléments du portrait de l'héroïne sont des plus minces, cette part semble être active au sein même du performatif, hypothèse que renforce l'étude de la rhétorique du guide, l'énonciateur-destinateur des *Lettres*. Celui-ci, en effet, utilise des « exemples » pour expliquer

---

242. Viviane Mellinghoff-Bourgerie relève quelques cas semblables au XVIIe siècle dans son article « Un entretien sans dialogue ? De la correspondance de François de Sales aux *Lettres spirituelles* de Jean-Pierre de Caussade », dans *Art de la lettre. Art de la conversation à l'époque classique en France. Actes du colloque de Wolfenbüttel octobre 1991,* Paris, Klincksieck, coll. « Actes et colloques », 46, 1995, p. 179-200.

ses principes à sa destinataire. L'exemple, que l'on retrouve de façon concrète dans deux récits intercalés dans les lettres I et II, celui — malheureux — de la jeune femme laide épousée pour sa fortune et celui de la jeune Arpalice, célibataire par choix, doit mener l'héroïne à donner un sens aux conseils et aux idées de son confident. À propos des exemples, le destinateur des *Lettres à Marcie* écrit : « j'ai foi [en leur] puissance [...]. La parabole fut l'enseignement des simples[243]. » Avant de raconter l'« anecdote » d'Arpalice, il mentionne que celle-ci « aujourd'hui [...] suppléera à toute exhortation[244] ». Elle apparaît ainsi, diégétiquement, comme une stratégie mentoriale ou pédagogique, mais, pour le narrateur implicite du roman, l'exemple est aussi une stratégie pour « faire du récit ». Lorsqu'il raconte l'histoire de la jeune fille laide, le narrateur nous fait entrer dans une histoire qui supplée à l'absence ou à la minceur de la trame principale, stratégie qui était aussi celle de M^me^ de Genlis dans le roman *Correspondance de deux jeunes amis* (1820), comme nous le verrons plus loin.

En plus d'apparaître comme la justification des conseils donnés à l'héroïne, les exemples de destins féminins dans le roman se superposent à l'histoire de Marcie, de façon à tracer une destinée féminine type, les constantes d'une histoire féminine. Avant l'exemple de la lettre II, montrant le modèle que doit suivre Marcie chez d'autres femmes indépendantes, l'ami écrit : « En pensant à vous l'autre soir, je me suis rappelé une anecdote que j'ai voulu écrire pour vous l'envoyer[245]. » Mais, devant la trop grande naïveté de Marcie, qui croit qu'elle doit imiter à la lettre les exemples, l'anecdote sera à nouveau évoquée dans une lettre ultérieure :

---

243. George Sand, *Lettres à Marcie*, *op. cit.*, lettre II, p. 256. Jeanne Goldin fait remarquer que, dans l'œuvre sandienne, entre le guide et le disciple, « la relation repose [...] sur l'expérience du directeur, son exemple, l'efficacité de son verbe » (« Aurore directeur de conscience », *loc. cit.*).

244. George Sand, *Lettres à Marcie*, *op. cit.*, lettre II, p. 256.

245. *Ibid.*

> Je ne vous ai cité l'exemple d'Arpalice que pour vous montrer quelles douceurs peut offrir le célibat quand on a de fortes raisons pour s'y dévouer; mais ces raisons n'existent pas pour vous, et vous n'avez pas conservé la foi naïve qui anima cette jeune fille[246].

Un tel passage, en plus de s'insérer dans un dialogue (dont le lecteur doit deviner les répliques de l'autre, auxquelles il n'a pas accès) et de renseigner sur le contenu des lettres de Marcie, montre les difficultés que doit surmonter le guide dans sa relation mentoriale auprès d'une élève pressée de trouver sa place dans le monde. L'exemple ne sert donc pas à faire du récit uniquement par l'histoire qu'il raconte; on peut en suivre l'effet sur l'héroïne destinataire des lettres.

Toutefois, le conseiller n'a recours à ces récits intercalés que dans les deux premières lettres, le reste du roman se souciant moins de l'aspect narratif. La troisième lettre en fournira un exemple mais négatif, non plus grâce à une anecdote individuelle, mais à travers un exemple collectif historique, celui des femmes attirées par le saint-simonisme, « philosophie nouvelle » aux « promesses impuissantes », dont on apprend qu'elles ont « fait du mal[247] » à Marcie, qui s'y est frottée. Son mentor lui explique alors que la libération de tout le genre humain doit venir avant celle des femmes :

> Le saint-simonisme appelait les femmes à se déclarer, à se prononcer elles-mêmes sur leurs droits et sur leurs devoirs, à en tracer la limite absolue. En vérité, le pouvaient-elles ? En est-il une seule, au temps où nous vivons, qui le puisse faire, même d'une manière générale ? Ne sommes-nous pas, hommes et femmes, dans une époque de doute, d'examen, d'incertitude ? Ne savons-nous pas tous trop et trop peu sur toutes choses ? Qui osera prescrire une forme arbitraire au progrès qui nous saisit, une marche rigide au torrent qui nous entraîne ? Jamais il ne fut plus difficile de s'éclairer sur les véritables besoins d'une génération. Ne faudra-t-il pas attendre que la vérité se manifeste et sorte éclatante de toutes nos clameurs ? N'est-il pas des

---

246. *Ibid.*, lettre V, p. 308.
247. *Ibid.*, lettre IV, p. 271.

> infortunes plus urgentes à soulager que l'ennui de celui-ci et la fantaisie de celui-là ? Le peuple est aux prises avec des questions vitales [...]. Les femmes crient à l'esclavage; qu'elles attendent que l'homme soit libre, car l'esclavage ne peut donner la liberté. Laissez les temps s'accomplir et les idées venir à terme[248].

Ce passage, dont les idées (surtout l'appel à l'attente et à la patience) rappellent celles de *l'Épître aux femmes* de Constance de Salm, est suivi par un conseil qui se trouvait aussi chez cette dernière, comme on s'en souviendra, celui de l'apport de la femme dans le monde non plus de l'artisanat ou des travaux féminins, mais de l'art, où elle doit trouver sa place :

> Si vous le pouvez, Marcie, vous êtes une exception, et dans des temps héroïques vous eussiez pu vous nommer Jeanne d'Arc, madame Roland, Héloïse. Mais, que voulez-vous être aujourd'hui ? Cherchez dans la hiérarchie sociale, dans tous les rangs du pouvoir ou de l'industrie, quelque position où la pensée de vous installer ne vous fasse pas sourire. Vous ne pouvez être qu'artiste[249].

Il faut souligner ici non seulement le fait étonnant que c'est une voix masculine qui impose ce rôle créateur à une femme, mais aussi la différence que propose le correspondant, sur laquelle nous reviendrons plus loin, entre l'époque contemporaine et les siècles passés sur le plan des possibilités qui s'offrent aux femmes de s'inscrire dans l'histoire.

Nommant trois héroïnes d'époques différentes de l'histoire française — Jeanne d'Arc, madame Roland, Héloïse —, auxquelles Marcie, selon son correspondant, aurait pu se comparer si elle était née à une autre époque, le correspondant manifeste sa volonté d'inscrire l'héroïne dans une lignée féminine, une histoire féminine. Cette histoire connaît une progression dans le roman. On a vu qu'elle se présente tout d'abord comme une histoire individuelle dans deux exemples (lettres

---

248. *Ibid.*, lettre III, p. 271-272.
249. *Ibid.*, p. 275.

I et II), auxquels Marcie est priée de se comparer, et elle aboutit à celle d'une collectivité de femmes (les saint-simoniennes de la lettre III). Les lettres IV et V, elles, retraceront l'histoire de la perte de la foi de toute une société dans laquelle le destinateur des lettres se situe avec sa correspondante, « génération infortunée », « colonie errante[250] », « enfants du siècle[251] ». Mais là encore le correspondant, alimenté par le discours de Marcie, distingue la femme de l'homme dans leur athéisme :

> Pour vous, Marcie, qui croyez et qui aimez, la seule inquiétude est de trouver un cadre qui resserre vos principes et les fortifie en les résumant. C'est là ce que vous regrettez amèrement dans ce catholicisme auquel vous dites cependant ne pouvoir retourner; faute de cette formule, malgré des idées saines, de nobles instincts et une vie pure, vous vous sentez atteinte d'une sorte de vertige, et votre conscience est ébranlée. La plupart des femmes sont dans ce cas, Marcie, et à cet égard elles montrent beaucoup plus d'insouciance ou beaucoup plus de regret que les hommes. Une légèreté naturelle les livre aisément à l'oubli de toute religion, ou bien une extrême sensibilité leur fait sentir le besoin impérieux d'un culte; à ces dernières, il faut la splendeur des rites, les émotions du sanctuaire, la richesse ou la grandeur des temples, ce concours de sympathies explicites, l'autorité du prêtre, en un mot tout ce qui frappe l'imagination [...]. Il faudra que les femmes sachent renoncer à faire du culte un spectacle. Il serait bon déjà, pour celles qu'une foi naïve et sans doute respectable ne tient plus sous le joug des pratiques minutieuses de s'habituer à un culte plus mâle, à des communications plus directes, plus intimes avec la Divinité[252].

La lettre V s'ouvrira sur la crainte du correspondant, après une réponse de Marcie qui avait cru qu'il l'exhortait à entrer en religion et qui en a été convaincue. Là encore, l'argumentation du mentor s'appuiera sur l'histoire. Marcie, comme sa génération, « sait trop » pour pouvoir embrasser pareille vocation : « Que feriez-

---

250. *Ibid.*, lettre IV, p. 289.
251. *Ibid.*, p. 295.
252. *Ibid.*, p. 297.

vous donc dans un couvent avec cette liberté d'examen et ce droit d'interprétation auxquels vous ne sauriez certainement plus renoncer[253] ? »

Le texte semble ainsi traversé par un sens profond de l'histoire, qui le structure. La lettre de direction pourrait bien n'être après tout qu'une lettre historique, assurant la transition de la petite à la grande histoire. Notons qu'à l'instar de George Sand l'ouvrage anglais *Letters to a Young Nobleman* (1762), qui est fait de lettres dans lesquelles un mentor donne des leçons à un jeune lord, son élève, le contenu philosophique et moral visant le surpassement de l'élève, s'appuie lui aussi sur l'histoire. Sur huit *Letters*, cinq portent sur l'histoire et l'importance de celle-ci : elle doit être envisagée comme une leçon enseignée au genre humain[254]. Dans cet ouvrage, mais sur un mode aristocratique, l'histoire est ce qui doit aider le destinataire de la lettre dans la conduite de sa destinée. George Sand, elle, à travers la voix du conseiller de la simple Marcie, sans nom de famille et sans autre titre que celui de femme, reprend la réflexion : « si nous devons saluer le passé avec respect, nous ne pouvons pas rétrograder vers lui[255] », « l'humanité procède historiquement[256] », « vous êtes un holocauste nécessaire; vos larmes ne tomberont pas en vain sur cette page de l'histoire[257] ». Le changement de contexte (de 1762 à 1837) joue ici de façon évidente, mais aussi les préoccupations et l'engagement social de George Sand, qui a toujours été en faveur de l'éducation des groupes traditionnellement laissés pour compte (paysans, ouvriers, femmes) au profit des privilégiés habituels de l'instruction (aristocrates, ecclésiastiques, hommes).

---

[253]. *Ibid.*, lettre V, p. 303.

[254]. *Letters to a Young Nobleman*, London, Millar, 1762. Ce sont les lettres II, « On the Study of History », III, « On the Same Subject », IV, « On Biography », VI, « On the Influence of Liberty upon Taste; and of the Age of Augustus », VII, « On the Influence of Liberty upon Taste; and of the Age of Lewis XIV ».

[255]. George Sand, *Lettres à Marcie, op. cit.*, lettre IV, p. 287.

[256]. *Ibid.*, p. 291.

[257]. *Ibid.*, p. 292.

Entre les différents éléments de discours des *Lettres à Marcie* que nous avons tenté de retracer ici, le destinateur, peu à peu, se définit et définit son rôle à l'intérieur du pacte épistolaire. Il insiste fréquemment sur son impuissance à régler la situation de Marcie : « Vous cherchez la lumière et l'enseignement, vous ne les trouverez point chez moi[258]. » Cette impuissance est aussi liée au problème de la confusion qui trouble les personnages : « Ces inquiétudes m'affligent et ne me retracent que trop celles qui dévorent souvent mon propre cœur. Je ne suis pas plus héroïque que vous, Marcie[259] », « je confonds tellement dans mon angoisse ma misère et la vôtre, qu'il m'est impossible de vous donner des conseils[260] ». Dans un contexte éducatif fort différent (celui de la galanterie), d'un roman épistolaire des Lumières cité plus haut, Louis Damours avait usé d'une stratégie contraire en montrant la destinatrice de ses lettres de direction, Ninon de Lenclos, constamment s'ingérer dans le drame, outrepassant son rôle de conseillère et agissant directement sur l'intrigue, ce qui permettait au récit, à toutes fins utiles, de survivre.

Si Marcie n'est d'abord qu'une femme parmi d'autres de sa génération, le destinateur des *Lettres*, après s'être associé au destin de sa correspondante, en vient à lui déléguer un rôle dans l'Histoire. À cet égard, l'admirable excipit de la lettre IV est exemplaire, le mentor épistolaire s'y présentant clairement comme le mandateur du récit :

> Marcie, il est une heure dans la nuit que vous devez connaître, vous qui avez veillé au chevet des malades ou sur votre prie-Dieu, à gémir, à invoquer l'espérance : c'est l'heure qui précède le lever du jour; alors tout est froid, tout est triste; les songes sont sinistres et les mourants ferment leurs paupières. Alors j'ai perdu les plus chers d'entre les miens, et la mort est venue dans mon sein comme un désir. Cette heure,

---

258. *Ibid.*, lettre V, p. 304.
259. *Ibid.*, lettre II, p. 254.
260. *Ibid.*, p. 256.

> Marcie, vient de sonner pour nous; nous avons veillé, nous avons pleuré, nous avons souffert, nous avons douté; mais vous, Marcie, vous êtes plus jeune; levez-vous donc et regardez : le matin descend déjà sur vous à travers les pampres et les giroflées de votre fenêtre. Votre lampe solitaire lutte et pâlît; le soleil va se lever, son rayon court et tremble sur les cimes mouvantes des forêts; la terre, sentant ses entrailles se féconder, s'étonne et s'émeut comme une jeune mère, quand, pour la première fois, dans son sein, l'enfant a tressailli[261].

Comme toute relation mentoriale ou pédagogique idéale doit entraîner un dépassement du maître par l'élève, dans ce passage du « nous » au « vous », le guide-énonciateur se dissocie d'une quête commune avec l'héroïne[262]. Ce faisant, le projet formel de l'auteure se manifeste dans un nouveau type de lettre, par ce jeu de pronoms, dans un texte entièrement, exclusivement consacré à l'autre, au dépassement de l'autre, quand la lettre traditionnelle est davantage un outil d'introspection, surtout à l'époque des *Lettres à Marcie* où, comme nous le verrons bientôt, le genre épistolaire tend de plus en plus vers le journal intime. En outre, ici, la dissociation par l'âge (qui explique le mandat attribué à l'héroïne par le mentor) précède celle par le sexe, les exemples de destins, qui sont uniquement féminins, et l'histoire de Marcie elle-même n'étant que le prélude à une véritable histoire de la femme à travers les siècles; on la lira dans la sixième et dernière lettre.

Ce passage de l'anecdote (de la petite histoire) à la grande Histoire, que Sand n'aborde pas dans sa préface, est néanmoins partie intégrante du projet formel. La lettre habituellement concentrée sur le *moi*, mais qui était un « vous » dans les cinq premières *Lettres à Marcie*, intègre l'objet du discours dans un ensemble plus vaste, auquel il doit s'identifier. La lettre VI est, à proprement parler, la plus historique,

---

261. *Ibid.*, lettre IV, p. 300.

262. Jeanne Goldin rappelle qu'après un « discours de compréhension » du directeur de conscience apparaît un « discours de persuasion », voire « d'autorité » (« Aurore directeur de conscience », *loc. cit.*). La dissociation proposée ici par le confident de Marcie pourrait bien n'être, à notre avis, qu'un argument de cette persuasion.

et elle ne contient qu'un seul conseil, celui de s'instruire. La *Lettre* dresse un historique de la domination des femmes par les hommes, historique axé essentiellement autour de l'éducation donnée aux femmes, vue comme une espèce de baromètre de la condition de celles-ci à travers les âges. De l'Antiquité au XIX$^{e}$ siècle, en passant par le Moyen Âge, la Renaissance et les Lumières, cette condition est variable, selon le mentor de Marcie qui déclare que « le préjugé qui interdit aux femmes les occupations sérieuses de l'esprit est d'assez fraîche date[263]. » Il rappelle toutefois qu'aux époques les plus propices aux femmes (Antiquité, Moyen Âge, Renaissance) les différences entre groupes sociaux étaient notables :

> L'antiquité et le moyen âge ne nous offrent guère, que je sache, d'exemples d'aversion et de systèmes d'invectives contre celles qui s'adonnent aux sciences et aux arts. Au moyen âge et à la Renaissance, plusieurs femmes d'un rang distingué marquent dans les lettres. La poésie en compte plusieurs. Les princesses sont souvent versées dans les langues anciennes, et il y a un remarquable contraste entre les ténèbres épaisses où demeure le sexe et les vives lumières dont les femmes de haute condition cherchent à s'éclairer[264].

Dans l'histoire récente, la « déplorable éducation » que les femmes reçoivent constitue selon le destinateur « le grand crime des hommes envers elles[265] ».

C'est ainsi que le principal conseil donné depuis le début du roman à Marcie est la nécessité de poursuivre son éducation, une éducation qui est loin de passer entièrement par le recours au mentor : « vous devez cultiver la philosophie[266] », « vous n'avez pas encore trouvé la nourriture [que votre âme forte] réclame. Cherchez-la dans les livres sérieux. Appliquez-vous à les comprendre, et si vous sentez quelquefois vos facultés rebelles, sachez bien qu'elles sont ainsi par

---

263. George Sand, *Lettres à Marcie, op. cit.*, lettre VI, p. 317.
264. *Ibid.*
265. *Ibid.*, p. 315.
266. *Ibid.*, p. 312.

inexpérience et non par impuissance[267]. » Nulle part mieux que dans ces derniers passages ne se manifestent à la fois une souveraineté du *vous*, de l'élève, du disciple comme sujet, une sorte de dissolution du *moi*, celui du pédagogue, du mentor, et la nécessité de chercher ailleurs que chez ce dernier des réponses aux questions existentielles. Encore une fois, l'originalité formelle se manifeste par les pronoms. Tout autre était le projet de Rousseau dans ses *Lettres morales* qui, comme le rappelle Jean Terrasse, « sont le produit de [la] sublimation de l'amour[268] » et où « il est souvent impossible de distinguer le pédagogue du séducteur[269] ». Alors que le directeur de Marcie l'encourage à trouver non pas un remplacement (il ne refuse pas de la diriger), mais un supplément à son enseignement devenu insuffisant, le discours de Rousseau est lui-même un « discours de remplacement par lequel le professeur enseigne à son élève comment trouver le bonheur qu'il aurait dû lui donner en l'aimant[270] ». Terrasse s'est lui aussi intéressé au choix des pronoms dans les *Lettres morales*. Il note que les nombreuses apostrophes rappelant l'existence de la destinataire, M^me^ d'Houdetot, sont souvent composées d'un « nous » qui inclut le destinateur et sa destinataire. Il ajoute : « Mais la plupart du temps, ce “nous” englobe une pluralité; il se réfère à l'ensemble des hommes et des femmes susceptibles de se sentir concernés par les questions que l'écrivain agite[271]. » Nous pourrions ajouter à ces observations le mode et le temps des verbes. Non seulement Sophie d'Houdetot (tant celle du texte que la véritable[272]) ne répondit pas aux *Lettres*, mais, selon Jean Terrasse, elle

---

267. *Ibid.*, p. 315.

268. Jean Terrasse, *De Mentor à Orphée. Essais sur les écrits pédagogiques de Rousseau*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1992, p. 86.

269. *Ibid.*, p. 87.

270. *Ibid.*, p. 89.

271. *Ibid.*

272. Terrasse distingue la Sophie réelle de la Sophie chimérique, une « image idéale avec laquelle Jean-Jacques invite son élève à coïncider » (*ibid.*, p. 97).

ne les a même pas lues[273]. Ce n'est pas le cas de la fictive Marcie dont les questions et les inquiétudes, comme on l'a vu plus haut, font naître la réflexion chez son correspondant, ce dernier reprenant ses arguments par un « Vous dites que... ». Chez Rousseau, si Terrasse remarque que Sophie est la « cause agissante » des *Lettres*, sa voix « trouve malgré tout peu d'occasions de s'exprimer par voix distincte », le dialogue est un « dialogue imaginaire[274] ». La parole que prend parfois Sophie est ainsi une parole hypothétique, que signale l'emploi du futur simple — dans des adresses du type « vous me direz que... » —, contrairement à la reprise au présent ou au passé des paroles de Marcie chez Sand. Cette caractéristique explique également la structure du recueil de lettres de Rousseau, qui, comme les *Letters to a Young Nobleman*, sont essentiellement classées par matières, dont « le découpage est purement didactique[275] ».

Pour Sand, la meilleure solution aux tourments de l'âme est l'éducation : elle favorise l'oubli de soi dans le témoignage de milliers d'autres individualités, ce qui permet, du coup, en la comprenant, de s'affranchir d'une certaine condition. C'est également ce que proposait Constance de Salm, dans *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, où les préoccupations personnelles étaient souvent étendues à des observations sur les relations entre hommes et femmes en général (dans des lettres que nous avons dites analytiques et théoriques) et où le roman était présenté comme une espèce de *leçon* adressée aux lectrices, visant une communion entre les différentes instances — toutes féminines — du texte : auteure, narratrice, héroïne, lectrice. Rappelons que ce roman, s'inscrivant dans la poétique épistolaire globale de la princesse de Salm, paraissait après son *Épître aux femmes* dont l'objectif affiché était précisément cette communion d'identités féminines, celle-ci passant également par l'Histoire d'un groupe dont faisaient partie l'auteure et la lectrice.

---

273. *Ibid.*, p. 95.
274. *Ibid.*, p. 90.
275. *Ibid.*

George Sand propose un type de lettre historique s'inscrivant dans une lettre de direction, mais aussi une nouvelle forme de direction de la femme. Le directeur n'est plus le directeur de conscience (habile, mesuré et convaincant), avant tout religieux, proposé dans la définition de Pinot-Duclos que nous avons cité en exergue de cette section, pas plus que la femme ne se divise comme chez ce même auteur en « esprits faibles » et en « esprits violents[276] ». Il n'est pas non plus l'initiateur libertin, comme M^me^ de Merteuil pouvait l'être pour Cécile Volanges. Pour Sand, la femme n'a pas à choisir entre la galanterie et la religion, le vice et la vertu. Comme M^me^ de Luz, qui « cherchait des lumières capables de l'éclairer » et à qui « il ne fallait pas de système pour diriger [sa] conduite[277] », Marcie reçoit une éducation dont on pourrait dire qu'elle est masculine, dans une relation davantage de mentor à disciple que de protecteur (ou protectrice) à pupille, une éducation qui vise à lui faire découvrir sa voie propre, individuelle, tout en s'inscrivant dans une lignée, dans une histoire, ici féminine. Le nouveau type de direction de conscience que propose Sand a été étudié par Jeanne Goldin qui remarque que la romancière, tant dans ses propres lettres de direction (auprès de l'abbé Rochet qui l'avait choisie pour confidente et guide spirituel) que dans les romans qui thématisent cette question, « déconstruit le rapport de force en laïcisant la relation, en débalançant la direction de conscience vers la psychologie et la pédagogie, en niant les relations de pouvoir[278] ».

N'eussent été leur longueur — le texte est relativement court pour un roman — et l'exaltation à la fin de la vocation maternelle, déjà évoquée par Naomi Schor — exaltation paradoxale étant donné la situation de l'héroïne, et qui aurait pu être élucidée dans une septième lettre —, les *Lettres à Marcie* auraient l'air achevées.

---

276. Charles Pinot-Duclos, *op. cit.*, p. 117.
277. *Ibid.*, p. 117.
278. Jeanne Goldin, « Aurore directeur de conscience », *loc. cit.*

Mais ne le sont-elles pas ? Cela dépend-il des limites que s'est imposées George Sand en désirant présenter un personnage féminin à travers les seules lettres de son ami et, de plus, dans un recueil que la romancière elle-même qualifie de « roman sans événement » ? Comme le rôle du mandateur est traditionnellement celui d'un actant ponctuel, le mentor n'est-il pas lui aussi, par essence, un personnage provisoire ? Le mentor s'étant définitivement dissocié de la quête et, en tant que mandateur, ayant confié à l'héroïne sa mission, son rôle ne doit-il pas s'achever, d'autant plus que le mandat précise la nécessité de chercher ailleurs un enseignement, le correspondant de Marcie avouant dorénavant l'impuissance du sien ? Le projet de départ excluant les lettres *de* Marcie, la suite des lettres de l'ami n'aurait pu que tomber dans la surcharge des formules de rappel évitée jusque-là. En effet, ce récit épistolaire de Sand a cette qualité incontestable qu'il évite la redondance, qualité rare dans les romans par lettres, qu'avait également soulignée Isabelle Naginski par rapport à la première partie, épistolaire, de *Lélia*[279].

Sand termine sa préface de 1843 par une deuxième allusion au projet formel comme cause de l'inachèvement des *Lettres* :

> Je proteste un peu, en remettant ces *Lettres à Marcie* sous les yeux des lecteurs, contre la trop bienveillante obstination de mon éditeur. Il me semble qu'un écrit incomplet n'a pas le droit de se montrer un seconde fois en public sans que l'auteur ait pris la peine d'y mettre la dernière main. Il m'est impossible en ce moment de le faire; et, en eussé-je le temps, je ne vois pas qu'une forme essayée vaille mieux qu'une autre forme qu'on pourrait tenter pour émettre l'idée dont on se sent dominé. Pour un

[279]. Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, Writing for Her Life*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991, p. 120 : « The epistolary form of these [...] pages is used deliberately to obscure the typology of characters and the setting of the novel. With no dates, no place names, no adresses, the letters constitute a free-floating dialogue between an exclusive enigmatic heroine and her enthusiastic and naive admirer. Unlike the eighteenth-century epistolary model, in which all efforts are made to help the reader make sense of the situation, these pages exploit the form but subvert any attempt at elucidation. »

> artiste il n'y a de forme féconde, à ses yeux, que celle qui l'inspire dans le moment même[280].

N'est-ce pas avouer un certain malaise devant la forme des *Lettres à Marcie* ? Et serait-il si extraordinaire, compte tenu de la propension de George Sand à tâter de différents procédés narratifs tout au long de son œuvre, qu'elle se soit heurtée dans ce cas à une forme peu féconde ou, dans le meilleur des cas, exigeant une prompte clôture ? Si le texte littéraire dépend de contingences extérieures telles les croyances et convictions d'un directeur de revue dévot et misogyne, il a également, nous l'avons vu, ses propres règles internes de fonctionnement. Rien n'empêche de considérer les *Lettres à Marcie* comme un texte inachevable par les exigences mêmes du rôle toujours limité du mandateur et du mentor dans n'importe quelle fiction; ou alors comme un texte achevé, la disparition de ce personnage ayant toujours lieu, dans ces mêmes fictions, abruptement et sans éclat. Toutefois, le dialogue postulé entre les deux correspondants du roman (même si le lecteur n'a droit qu'aux lettres du mentor) empêcherait de reprendre pour les *Lettres à Marcie* l'hypothèse de Jean Terrasse qui croit que les *Lettres morales* sont restées inachevées, elles, parce que Rousseau entrevoyait que son dialogue ne pouvait être qu'un monologue, préférant le langage du prophète et de l'oracle[281], là où Sand privilégie l'échange, la discussion.

L'effacement des frontières génériques est un des apports formels les plus significatifs de l'œuvre sandienne, le récit épistolaire étant l'exemple le plus évident de cet effacement. Alors que le roman épistolaire au XVIIIe siècle, époque où il connaît son essor, se réclame en paratexte de l'authenticité et de la narration non systémique, George Sand avoue un projet autre dans l'utilisation de cette

---

[280]. George Sand, *Lettres à Marcie, op. cit.*, « Préface », p. 241.
[281]. Jean Terrasse, *op. cit.*, p. 97-98.

forme, projet qui relève autant, à notre avis, d'un défi d'écriture que du besoin de trouver un lieu pour inscrire sa philosophie.

Suivant une hypothèse que nous n'aborderons pas ici, les *Lettres à Marcie* et leurs différents paratextes constitueraient également le terrain d'une étude comparative de la lettre fictive et de la lettre réelle. Traitant d'un même thème, la lettre écrite par Sand le 28 février 1837 à Lamennais, de même que les lettres adressées durant la même période à Élisa Tourangin, modèle probable de Marcie, et celles de Lamennais à Olympe de Lacan, par exemple, à qui l'abbé servait de directeur de conscience, pourraient être superposées aux *Lettres* fictives *à Marcie.* Nous pourrions alors évaluer les similarités entre les diverses instances (auteur, narrateur, destinateur) des différents types de lettres (fictives, réelles).

* * *

Au sein d'un ensemble de discours d'encadrement conventionnels, les paratextes de *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* de Constance de Salm et des *Lettres à Marcie* de George Sand, romans situés en aval de notre corpus, sont exceptionnels. Non seulement les deux romancières, dans des préfaces de type authentique, parlent de la formule narrative choisie pour leur roman, ce que ne font pas la plupart des préfacières, mais cette formule est présentée comme l'occasion d'un défi, sur le plan littéraire, comme une façon de se rendre compte de la *possibilité* ou de l'*impossibilité* d'une tentative, qui s'effectuera dans le texte.

Le premier roman propose à la fois un défi sur le plan diégétique, celui de faire écrire quarante-cinq lettres par le même personnage en vingt-quatre heures, et sur le plan discursif, les lettres ayant toutes pour objet le développement du seul sentiment de l'héroïne doutant de l'amour de son amant, ses lettres offrant un exemple extrême de roman épistolaire où la narration est simultanée, relatant des

émotions vécues en direct. Mais nous avons vu que, si ce projet extravagant est mis au premier plan, l'unique roman de M^me de Salm s'inscrit aussi dans une œuvre littéraire proposant une poétique épistolaire, qui veut redéfinir les caractéristiques du genre. Comme *l'Épître aux femmes* et la réflexion généralisante qu'il offrait, le roman vise un projet également annoncé dans la « dédicace », celui de faire l'« étude du cœur d'une femme ». Cette étude se concrétisera par des types de lettres (nous en avons décrit trois) dans lesquels on retrouve le talent à la fois de théoricienne et de poétesse de la princesse : lettre d'analyse théorique, dans laquelle l'héroïne explique ses propres expériences dans le contexte des relations hommes-femmes de l'époque; lettre orale, à la narration simultanée, véritables morceaux de parole vive aux procédés littéraires nombreux traduisant l'hésitation, l'émotion changeante; lettre-poème, enfin, plus rare, apparaissant dans des moments de résignation, où le texte, plus construit, plus écrit qu'ailleurs, dénote un ton décisif, rationnel, mais où le désespoir est sous-jacent.

Le projet de George Sand dans les *Lettres à Marcie*, dont nous avons vu qu'il a été traditionnellement mis de côté au profit de la querelle ou du malentendu éditorial qui l'entourait, suppose, lui, une sélection différente des lettres par rapport au modèle narratologique du roman épistolaire classique. Il appert que ce choix de ne présenter que les lettres d'un confident ne peut être possible (si l'on veut éviter la lourdeur des formules de rappel qui présenteraient une intrigue romanesque ordinaire) que dans le cadre d'un roman philosophique. La lettre prend alors la forme d'une lettre de direction, le « je » s'effaçant devant un « vous », qui est l'objet de la lettre et du roman, un « vous » qu'il s'agit de former au fil du texte. Nous avons montré que, dans ce cas, la lettre de direction était aussi une lettre historique, l'objet — l'héroïne — étant inclus dans un ensemble, celui de sa génération ou celui des femmes de toutes les époques, ce qui relativise le drame individuel.

Rappelons enfin que les deux romans épistolaires, en plus de contenir des trames événementielles fort minces, sont monophoniques, ce qui ne les a pas empêchés de renouveler la forme épistolaire, contredisant la plupart des théories d'évolution de ce sous-genre qui veulent que son achèvement soit dans la polyphonie (c'est le cas de Laurent Versini, qui ne mentionne ni *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* ni les *Lettres à Marcie* dans *le Roman épistolaire*[282]).

* * *

Il nous semblait pertinent *a priori* de nous pencher sur le discours d'encadrement de nos romancières, car nous croyions qu'il contiendrait des renseignements sur la façon dont elles concevaient leurs œuvres. Dans cette première partie de la thèse, nous nous sommes donc intéressé, tout d'abord, au plus général, avec l'étude de certains *seuils*, représentatifs ou non de l'ensemble du corpus. L'aspect le plus important de l'ensemble des métadiscours nous est apparu être son évolution, l'abandon progressif de l'exigence des Lumières en matière de vraisemblance (la fin du métadiscours dénégatif qui présentait les lettres comme véritables) et le début de déclarations d'auteure authentiques (considérant le texte comme une fiction); celles-ci ne sont pourtant pas dépourvues des traditionnels préjugés face à l'écriture féminine, reproduits par les romancières elles-mêmes dans le but de protéger et de légitimer leur travail. Le paratexte type du roman épistolaire féminin nous a ainsi semblé être à la fois un lieu de transition (historico-littéraire) et de légitimation (de l'œuvre féminine davantage que de la formule romanesque choisie, sur laquelle on se tait généralement). À travers ces observations ressortait également un déplacement des « limites » du genre romanesque épistolaire

---

282. Laurent Versini, *le Roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979, 264 p.

traditionnel, plus précisément le passage d'un corpus formé de romans que nous avons dit « fermés » au XVIIIe siècle (dans lequel le paratexte servait à délimiter précisément le texte, à le constituer en tout autonome et voué à un but précis) à un autre, débarrassé de plusieurs conventions du genre, auquel appartiennent nos romancières. Ce nouveau corpus est formé de romans plus « ouverts », les particularités de leur paratexte (absence de préface dans de nombreux cas, présence de préfaces authentiques, double discours d'encadrement, titres moins élaborés) contribuant à cette ouverture.

Puis, nous nous sommes penché sur le plus particulier, en observant à part deux exceptions du métadiscours où les romancières s'interrogeaient sur la forme, à la manière d'écrivains plus préoccupés par le travail de création romanesque que par le souci de réception et de légitimation de leur œuvre. Dans ce deuxième chapitre, nous sommes passé du paratexte au texte, pour voir comment se posaient concrètement certaines questions de *poétique* qui, on l'a vu, ne semblent qu'exceptionnellement considérées par nos romancières, du moins si l'on se fie aux préoccupations affichées dans les préfaces (l'absence de référence à ces questions ne signifie pas l'absence de préoccupation face au travail proprement littéraire, stylistique ou poétique).

Dans les chapitres qui suivent, davantage consacrés au contenu de ces œuvres, la transformation du roman épistolaire demeurera au centre de notre réflexion. Nous nous pencherons donc maintenant sur l'évolution du texte lui-même qui délaisse peu à peu certaines règles de la forme romanesque épistolaire classique (par exemple, sur la transformation de la lettre en journal intime), évolution que nous expliquerons cette fois en fonction de facteurs temporels et spatiaux, tant à partir de l'histoire de la littérature qu'à partir de l'histoire nationale et des transformation sociales. Nous constaterons que le paratexte n'est pas le seul à

franchir une frontière entre deux conceptions du roman, à prendre un tournant historique.

# DEUXIÈME PARTIE

## *TEMPS ET ESPACE*

Notre corpus, réparti sur moins d'un demi-siècle, couvre la période la plus instable de l'histoire de France. En plus de deux révolutions, des victoires militaires brillantes de la Grande Armée, suivies de ses cuisantes défaites et d'une occupation étrangère, pas moins de six régimes politiques s'y succèdent : la Convention, le Directoire, le Consulat, le premier Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet. Dans les romans, pourtant, même si les conséquences qu'elle a sur la vie privée sont abordées, l'on doit chercher patiemment les traces soit de représentation, soit de critique de cette vie politique mouvementée. Laissant discuter leurs correspondants étrangers, les émigrés eux-mêmes évitent d'en parler, par prudence, mais aussi par décence. Les nobles étant dorénavant écartés du centre décisionnel et culturel, le temps, pour eux, comme pour leurs successeurs — exilés volontaires, vétérans ou retraités de province —, c'est le temps journalier, quotidien, lié également à un espace familier, celui du *home*, de la petite cellule protégée, que ce soit le domaine héréditaire ou le foyer recréé en exil; il s'agit d'un temps réglé, consacré aux activités traditionnelles, primitives ou universelles, en accord avec la nature, où l'étude et la lecture occupent une place importante, dans des lieux sans foules où les rapports humains sont limités, mais plus riches, plus approfondis.

Le roman épistolaire est une forme narrative où se posent de façon particulière les questions du temps et de l'espace, ne serait-ce que parce que toutes deux apparaissent inévitablement dans le paratexte, l'en-tête des lettres proprement dites, avant d'être thématisées dans le texte même. Dans ces romans, le paratexte de la lettre prépare à la lecture en laissant prévoir le point de vue, voire ce qui sera raconté. De même que, durant l'Ancien Régime, une lettre signée du prénom exotique de Zilia ou d'Usbek et datée de Paris orientait déjà le lecteur quant au

point de vue de l'énonciateur, on ne commence pas à parcourir comme n'importe quelle missive la lettre d'un Français noble datée de Hambourg, de Londres ou de Genève, si elle porte également la mention de la fatidique année 1793.

Le roman épistolaire au XVIIIe siècle était une forme narrative où la question du mouvement, du temps et du lieu pouvait se présenter de deux façons diamétralement opposées. Le type « classique » offrait un espace relativement limité sur les plans géographique, social et national, dépassant rarement, voire jamais, le milieu de la noblesse française, plus particulièrement parisienne, et ses environs immédiats, celle-ci constituant à la fois le sujet et le lieu de l'action du récit (c'était le cas des *Liaisons dangereuses* et des nombreux avatars de cette œuvre fétiche qui peignaient la décadence des mœurs de la société d'avant la Révolution). La lettre demeurait, dans ce corpus, un produit symbolique de la société figée de l'Ancien Régime, un substitut logique à la conversation, autre emblème de cette sociabilité qui est une partie essentielle de l'identité aristocratique. Un second type, le récit par lettres « exotique », s'opposait en partie à cette tradition en représentant les problèmes historiques ou d'actualité, mais surtout les préoccupations nationales, patriotiques ou interculturelles, le plus souvent par un étranger visitant la France et curieux d'y observer les coutumes et les mœurs; dans ces romans, la nouveauté et la naïveté du regard, en maintenant l'intérêt du lecteur, sont une façon spirituelle, plaisante — et bien du XVIIIe siècle — d'afficher un point de vue critique. C'est une forme inaugurée par Montesquieu (avec les *Lettres persanes* parues en 1721), mais dans laquelle excelle également une femme, Françoise de Graffigny, dans ses *Lettres d'une Péruvienne* (1747) qui, racontant le sort de Zilia, jeune princesse péruvienne enlevée par les Espagnols et tombant entre les mains d'un officier français et amenée à Paris, offre simultanément une critique de la période coloniale espagnole et du XVIIIe siècle français. Les lettres qu'envoie Zilia à son fiancé péruvien abordent la question de l'eurocentrisme en général, de

l'ethnocentrisme français en particulier, des préjugés aristocratiques et patriarcaux, et de l'importance de la maîtrise de la langue et de la pratique épistolaire en situation d'exil.

Ces thèmes du « roman exotique » sont similaires à ce qu'on retrouve, un demi-siècle plus tard, dans le récit par lettres de l'Émigration de M^me^ de Genlis, Isabelle de Charrière, M^me^ Cazenove-d'Arlens et M^lle^ Polier de Bottens, qui peignent des tableaux du sort de ceux qui vécurent cet épisode de la Révolution. Dans les deux décennies qui suivent le retour en France des émigrés apparaît une autre vague de romans par lettres féminins, dont *Delphine* (1802) de Germaine de Staël, *Valérie* (1803) de M^me^ de Krüdener, *Alphonse de Lodève* (1807) de la comtesse de Golowkin et *Stanislas* (1811) de Charlotte Bournon-Malarmé, qui semblent avoir gardé le goût pour l'exil, la migration et les thèmes du voyage, de la route, du départ et de l'isolement géographique. Les raisons du départ ne sont évidemment plus les mêmes, celui-ci ne dépendant plus d'un exil politique et forcé ou d'une fuite pressante, mais oscillant entre les limites du tourisme pur et simple et de l'exil sentimental empreint de tentations suicidaires. La correspondance fictive se ressent de cette différence entre les « romans de l'Émigration » (chapitre III) et les « romans européens » (chapitre IV) à l'exil plus sentimental que politique. L'Émigration appelle un roman épistolaire polyphonique (aux nombreuses et courtes lettres nées d'un sentiment d'urgence, et aux multiples correspondants), parce que l'exil y est multiple, collectif, caractérisé par la dispersion des membres d'un même clan; la lettre, unique moyen de communication, y est d'une importance hors du commun, malgré la censure qu'il faut sans cesse tenter de déjouer. Les exilés romantiques des décennies suivantes n'ont rien à craindre de tels aléas; pas plus que leur survie physique ou financière, leur correspondance n'est menacée par aucun danger réel; ils pratiquent ainsi un genre beaucoup plus introspectif, prolixe, se rapprochant du journal intime, dans lequel le destinataire joue un rôle de plus en plus passif.

Enfin, dans la partie chronologiquement la plus longue de notre corpus, mais qui offre le moins de titres, les romans que nous appellerons « du retour » (chapitre V) voient les personnages réintégrer une France différente, qu'on ne reconnaît pas, où sont évités les centres urbains, auxquels sont préférés les refuges de province et la campagne, lieux davantage à l'abri des nouveaux courants sociaux, soit inquiétants soit déprimants. Les héros rentrés au pays y défendent une idéologie d'apatrides, refusant d'appartenir à un groupe social spécifique, préférant encore une fois tant la petite communauté utopique que le domaine de l'universel (ce dernier pouvant être atteint par la littérature, les langues et les arts). Romans à la structure éclatée, parus à une époque où le genre épistolaire agonise et avec comme toile de fond les atrocités des guerres impériales, ils permettent une dernière réflexion féminine dans des lettres fictives, critiquant le despotisme, qu'il soit politique ou conjugal.

# CHAPITRE III

# ROMANS DE L'ÉMIGRATION
# (1793-1806)

L'histoire littéraire n'a retenu qu'un seul récit de l'Émigration. Il s'agit d'un roman par lettres intitulé *l'Émigré*[283], qui fut écrit par un ancien courtisan assidu de Mme de Pompadour, Gabriel Sénac de Meilhan (1736-1803), lequel émigra en Allemagne puis en Russie dès le début de la Révolution. Paru en 1797, à Brunswick, où son auteur séjourna, seul à avoir bénéficié d'une réédition dans la « Bibliothèque de la Pléiade », ce roman, vanté par Laurent Versini, a engendré, selon le même critique, toute une « famille » formée entre autres d'œuvres de Germaine de Staël et d'Isabelle de Charrière[284]. Pourtant, une simple — et élémentaire — superposition des dates de parution montre que cette dernière avait déjà écrit et publié ses trois romans épistolaires peignant la destinée des émigrés français, qui parurent en 1793 et en 1795, avant la parution de *l'Émigré*. S'il a bénéficié de l'originalité des procédés que l'on peut attribuer au roman de l'Émigration, le roman de Sénac n'en est en aucun cas le précurseur.

---

283. Blessé en tentant de joindre les troupes contre-révolutionnaires de Condé, le marquis de Saint-Alban, ayant traversé le Rhin, est recueilli par une famille allemande qui le découvre gisant dans un bois en compagnie de son valet. La famille l'héberge en son château de Lœwenstein, où il ne tarde pas à se rétablir et à apporter, par ses qualités et ses manières françaises, esprit, distraction et délicatesse parmi ses hôtes qui, parce qu'allemands, sont présentés comme un peu rudes, simples, mais de bon cœur. Amoureux de la comtesse Victorine, il obtient la permission de l'épouser, mais il repart avant ce mariage, bientôt rappelé par l'armée du prince. Lors d'une bataille contre les Patriotes, il est fait prisonnier et, à Paris, il évite l'exécution en s'empoisonnant.

284. Laurent Versini, *le Roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979, chapitre IX, p. 168. Reléguant au chapitre suivant l'ensemble des femmes de la période, oubliant l'œuvre de Félicité de Genlis et mettant Senancour en parallèle avec Sénac de Meilhan, Versini, dans son étude, atténue l'apport des romancières à un phénomène épistolaire qu'il qualifie de « roman de l'exil » (titre du chapitre IX).

D'une part, ce sont des femmes, et pas seulement Isabelle de Charrière, qui rendirent le plus souvent et le mieux compte de cet épisode méconnu de la période révolutionnaire. Cette contribution féminine ne se limite d'ailleurs pas qu'à la fiction. Ayant fui la France après avoir intrigué pour pousser le duc d'Orléans — alias Philippe-Égalité, aux enfants duquel elle servit de préceptrice — contre la cour, Félicité de Genlis (1746-1830) aborde longuement son exil dans les *Mémoires* qu'elle écrit dans les années 1820. Quant à la peintre Élisabeth Vigée-Lebrun[285], qui eut des rapports étroits avec la reine Marie-Antoinette et vécut hors France de 1789 à 1801, elle consacre la majeure partie de ses *Souvenirs* rédigés vers 1835 à son propre exil et au souvenir d'émigrés rencontrés durant le périple qui la mena de l'Italie à la Russie, en passant par la Prusse.

D'autre part, quand il s'agit de construire un roman sur l'Émigration, les femmes semblent se rapprocher infiniment plus que Sénac, resté romancier classique et idéologiquement monarchiste, d'un réalisme domestique attaché aux détails psychologiques et matériels de leur sort. Après tout, alors qu'une partie importante des hommes émigrés se joignirent aux coalitions contre-révolutionnaires, dont la célèbre armée du prince de Condé[286], ne furent-elles pas celles qui vécurent l'événement de façon quotidienne ? Privées parfois de domestiques qui auraient normalement pris soin du ménage, elles durent transiger avec une culture différente, celle du pays d'accueil, et instaurer une collaboration nécessaire avec des individus appartenant à des classes qu'elles n'auraient pas fréquentées du

---

[285]. Née à Paris en 1755, morte en 1842 dans la même ville, Élisabeth Vigée-Lebrun, portraitiste, peignit entre autres *Marie-Antoinette et ses enfants* (1787) qui se trouve aujourd'hui au château de Versailles. Ses *Souvenirs*, rédigés vers 1835, ne parurent qu'en 1869, chez Charpentier à Paris. On trouve une réédition chez Des Femmes, par Claudine Herrmann, 1986, 2 vol., 359 et 359 p.

[286]. Louis Joseph de Bourbon, prince de Condé (1736-1818), fut considéré comme l'un des principaux chefs de l'Émigration, il prit à partir de 1792 une part active à la lutte contre les armées républicaines en créant un « corps de garde », l'*armée de Condé*, qui opéra d'abord en Alsace, puis se replia en Russie après Campoformio (1797) et fut dissoute en 1801. Retiré en Angleterre, le prince de Condé revint en France sous la Restauration.

temps des privilèges que leur accordait la société féodale, grandissant peut-être au contact d'une diversité que rien ne les avait préparées à connaître.

L'émigration des nobles français fuyant leur patrie, surtout à partir de 1793, devait changer le visage du roman français paru au tournant du siècle : conditions d'écriture et de parution des œuvres, obligations économiques de l'exilé(e) qui n'aurait pas écrit en temps de stabilité (parce que son sexe et son rang social le lui interdisaient), présence surtout de cet épisode à la fois personnel et historique dans l'œuvre. Au moment où, à Paris, une Olympe de Gouges affirme sa participation à la fois à la République des Lettres et à la vie de la Cité, assumant son double rôle d'écrivaine et de citoyenne, d'autres femmes voient en l'Émigration, cet autre versant considéré comme moins héroïque de la Révolution, le déclencheur et l'inspirateur d'une écriture aux motivations différentes : expression du sentiment d'exil, importance accordée à l'éducation et à la vie intellectuelle ainsi qu'aux différences culturelles et sociales, autant de soucis qui reflètent bien ceux des femmes émigrées au moment même de leur exil, car, contrairement aux *Mémoires* ou aux *souvenirs* abordant l'Émigration, et qui parurent souvent bien des années après le retour en France, les romans sont, pour plusieurs d'entre eux, écrits sur place, répondant aux besoins (parfois pécuniaires) du moment.

La forme épistolaire, procédé narratif qui allait de soi à la fin du XVIIIe siècle, se prête bien à la représentation du bouleversement créé par l'Émigration qui, inévitablement dans la réalité, donne naissance à de nouveaux et nombreux réseaux de correspondants. Ceux qui s'écrivent dans les romans ne seront ainsi généralement pas les mêmes que ceux qui s'écrivaient dans les correspondances fictives du XVIIIe siècle. Les membres d'une famille qui vivaient auparavant sous un même toit, souvent séparés pour faciliter leur fuite, utilisent désormais ce moyen pour garder le contact. Le nombre de lettres de type familial l'emporte désormais sur les lettres d'amour et de séduction. On trouve moins de lettres de

confidence, et davantage de lettres d'instruction ou de conseil. La géographie de l'espace épistolaire se transforme substantiellement par rapport à la norme classique. La censure sévissant, les stratégies épistolaires occupent une place majeure dans la lettre, chargée souvent d'*incipit* et d'*excipit* détaillés consacrés aux précautions à prendre par son destinataire pour la suite de la correspondance. La lettre de l'émigré décrit la fuite, l'installation à l'étranger, le nouvel état social et l'adaptation à des mœurs différentes.

Quelles sont les caractéristiques que doit posséder un roman pour être classé comme « roman de l'Émigration » ? Doit-il avoir été écrit par un émigré durant ou après l'Émigration ? Doit-il avoir été publié à l'étranger durant l'exil ? Peut-il avoir été écrit en français par un étranger ayant accueilli des émigrés, voulant témoigner de leurs difficultés et désirant peindre ou plaindre leur sort ? Nous ne considérerons tout d'abord ici que des œuvres parues entre 1793 et 1806, à l'intérieur des limites temporelles de cet épisode de la Révolution. Comme il serait abusif de parler d'« évolution » pour un « genre » qui ne connut en effet qu'une carrière d'à peine une décennie, nous nous contenterons de relever les principales constantes de cette forme à partir de textes racontant l'événement, mais aussi, pour des raisons que nous verrons, ceux qui ne font que le suggérer ou qui l'évitent.

Nous entendrons donc par « roman de l'Émigration » tout d'abord le type correspondant à la définition classique — et seul considéré jusqu'ici par l'histoire littéraire —, c'est-à-dire celui relatant de façon *explicite* cet épisode de la Révolution à partir de destinées individuelles. Parmi les titres retenus, certains romans, comme *Félicie et Florestine* (1803) de M^lle^ Polier de Bottens, dont l'action se situe à l'étranger, ont comme toile de fond historique l'émigration des nobles français, dont certains ne sont que les personnages secondaires d'une intrigue sur laquelle ils ont une certaine influence, mais qui ne tourne pas essentiellement autour d'eux. Dans d'autres, l'Émigration est le pivot, les personnages principaux, autour

desquels est construite l'intrigue, étant des émigrés français, et leur sort et les difficultés existentielles qu'ils rencontrent étant directement liés aux conditions de leur exil. Comme nous considérons ici uniquement les romans épistolaires, il va de soi que ces personnages exilés ont également un accès privilégié à l'écriture des lettres. Les romans de ce type sont les plus nombreux. Isabelle de Charrière, à elle seule, en a écrit trois, *Lettres trouvées dans la neige* (1793), *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* (1793) et *Trois femmes* (1795), Mme de Genlis a signé *les Petits Émigrés*, paru en 1798 à Berlin, et Mme Cazenove-d'Arlens donné des *Lettres de Clémence et d'Hippolite* (1806).

Mais nous jugeons également pertinent de tenir compte de deux autres types de romans relégués trop souvent dans la catégorie des « survivances » du récit épistolaire classique, auxquels correspondent deux romans que publia durant son exil la marquise Adèle de Souza. En effet, malgré leur silence sur l'événement en tant que tel dans la diégèse, ces romans, œuvres d'une émigrée et parus à l'étranger, soit ont recours à des hors-texte qui permettent tout de même de le rappeler (préface aux éléments autobiographiques, révélations du paratexte éditorial) — ce sera le récit de type *elliptique*, représenté par *Adèle de Sénange* (1794) — soit contiennent les motifs fondamentaux de l'Émigration (bannissement, migration, dispersion, sentiment d'étrangeté), mais présentés dans un contexte différent — ce sera le récit de type *allusif*, représenté par *Émilie et Alphonse* (1799). Ces deux romans préfigurent ceux, de type *explicite*, qu'écrivent Isabelle de Charrière, Félicité de Genlis, Mlle Polier de Bottens et Mme Cazenove-d'Arlens.

Si l'écriture des femmes a ses particularités, on peut supposer qu'elle les a, pour chaque genre ou sous-genre, en opposition à un modèle masculin et monumental. Ainsi, avant de conclure à quelque « spécificité générique » que ce soit des récits féminins de l'Émigration, il apparaîtra essentiel au cours de ce chapitre de les comparer au classique (masculin) *explicite* du genre qu'est *l'Émigré* de Sénac de

Meilhan. On ne pourra le faire qu'avec les récits également de type *explicite* de Félicité de Genlis, Isabelle de Charrière, Mme Cazenove-d'Arlens et Mlle Polier de Bottens qui, comme Sénac de Meilhan, racontent l'Émigration.

Après avoir observé à part les romans de Mme de Souza comme prélude au récit de type explicite de l'Émigration, nous nous pencherons sur deux caractéristiques essentielles de ce corpus : la place prépondérante — et inhabituelle — accordée aux questions d'ordre postal, ordonnée par le contexte historique, et l'aspect utopique des œuvres, l'événement étant vu par les romancières et leurs héros comme une occasion unique d'apprentissage et d'évolution psychologique.

## Les romans d'Adèle de Souza : de l'elliptique à l'allusif

La critique dépréciative envers le roman épistolaire du XIXe siècle demeure liée à un problème, ou à un malentendu, d'ordre historico-littéraire. Il nous semble en effet que, si la survivance du genre est remise en question après la Révolution, c'est qu'à la base cette forme romanesque est figée dans un modèle classique qui est lié à certains thèmes aristocratiques et à une géographie exclusive — pour ne pas dire excluante — de l'espace épistolaire[287]. Cela explique, en partie, que certaines romancières utilisent ce sous-genre après la Révolution en y reproduisant — en apparence inévitablement — le monde de la noblesse française, surtout parisienne, de l'Ancien Régime. L'œuvre d'Adèle de Souza, qu'il serait intéressant de lire autrement qu'à l'instar de Sainte-Beuve qui ne la considère que comme « un esprit, un talent [...] se rattach[ant] tout à fait au XVIIIe siècle[288] » ou de Laurent Versini

---

[287]. Toute la thèse de Laurent Versini, notamment, s'articule autour de la théorie voulant que le roman épistolaire soit lié à la civilité de l'Ancien Régime.

[288]. Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, dans *Œuvres*, texte présenté et annoté par Maxime Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II, p. 1032.

qui ne la voit que « prolonge[ant] un XVIIIe siècle élégant et raffiné, mais un peu exténué[289] », est certes représentative de celles qui ignorent les événements révolutionnaires et continuent à peindre l'ancienne réalité. Toutefois, si la romancière soulève la question même de la possibilité de créer un roman épistolaire après 1789, du seul fait que ses ouvrages parurent après cette date, ils ne peuvent être lus de la même façon que les récits épistolaires classiques. Dans cette optique, il importe de distinguer les deux récits, *Adèle de Sénange* et *Émilie et Alphonse*, que cinq années séparent seulement, mais qui témoignent d'une évolution dans la façon d'envisager à la fois l'exil et le roman.

*Adèle de Sénange, ou Lettres de lord Sydenham* (1794) est le récit de l'arrivée d'un jeune Anglais au sein du ménage d'Adèle et de son mari âgé, M. de Sénange, qui la libéra, en l'épousant, du couvent où l'oubliait sa famille. Le trio forme une société close, au mode de vie aristocratique. Outre les promenades à pied ou en barque et une visite au couvent, l'univers se limite pour l'héroïne au jardin fermé de son hôtel parisien et au domaine de Neuilly, où lord Sydenham, pour seul prix de l'hospitalité que lui offre M. de Sénange, est chargé de tracer les plans d'un nouveau parc à l'anglaise. Devenus amoureux, les deux jeunes gens restent chastes, l'une par fidélité, l'autre par dévouement envers le mari; lorsque ce dernier meurt, c'est en récompense de leur vertu qu'a lieu leur mariage.

Dans l'avant-propos de la première édition de ce roman, Adèle de Souza relate sa genèse à partir de motivations de nature autobiographique. Afin de retracer les étapes de l'écriture du roman qui a été composé en grande partie avant la Révolution, elle y explique que « Cet essai a été commencé dans un temps qui semblait imposer à une femme, à une mère, le besoin de s'éloigner de tout ce qui était réel, de ne guère réfléchir, et même d'écarter la prévoyance[290]. » Le temps

---

[289]. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 182-183.

[290]. Adèle de Souza, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* (1794), dans *Œuvres*, Paris, Garnier Frères, coll. « Bibliothèque amusante », 1865,« Avant-propos », p. 4.

dont parle Adèle de Souza est celui où l'auteure, alors jeune comtesse de Flahaut, en compagnie de son premier mari, habitait le Louvre, haut lieu de « discussions politiques de plus en plus animées aux approches de la Révolution[291] ». La parution, elle, a lieu dans un tout autre contexte. Tandis que son mari se fait guillotiner à Paris, « seule dans une terre étrangère, avec un enfant qui a atteint l'âge où il n'est plus permis de retarder l'éducation, [elle a] éprouvé une sorte de douceur à penser que ses premières études seraient le fruit de [son] travail[292] ». La minceur de la trame événementielle (qu'elle évoque également dans l'avant-propos, comme nous l'avons vu au chapitre II) et le silence sur les événements révolutionnaires (dans le texte) prôné par Adèle de Souza se trouvent donc en opposition flagrante avec les conditions d'écriture et de parution de l'œuvre, publiée en 1794 à Londres, date et lieu sanctionnant l'exil de l'aristocrate et apparaissant inévitablement sur la page de titre. Les nombreux renseignements révélés par le paratexte fournissent ainsi un second roman au lecteur, qui peut s'intéresser tant au destin d'une héroïne dépassée de l'Ancien Régime, Adèle de Sénange, qu'au sort de la romancière elle-même. De même, le succès relatif du roman, paru par souscription pour venir en aide à son auteure, peut s'expliquer en partie par la curiosité ou la compassion du lecteur-acheteur vis-à-vis de l'aristocrate française exilée.

Contrairement aux romans de l'Émigration de type explicite que nous avons relevés et qui, comme nous le verrons, sont tous à voix multiples, ce roman de type elliptique emprunte, lui, la formule monophonique, les 51 lettres, datées de mai « 17... » à janvier « 17... », étant de la seule main du héros, lord Sydenham. Deux événements marquants de l'histoire sont cependant hétérodiégétiques et semblent, à première vue, n'avoir aucune influence sur le texte. Procédé classique, un récit

---

291. Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 1027.
292. Adèle de Souza, *op. cit.*, « Avant-propos », p. 4.

analeptique de Sénange rapporté dans une lettre du héros à son confident habituel, un ami prénommé Henri, tourne autour d'un ancien amour contrarié entre le vieillard et la grand-mère de lord Sydenham, lady B…, cet épisode fonctionnant comme une mise en abyme du récit principal qui tourne également autour d'un amour impossible. Plus intéressante est la brusque coupure à la fois dans la diégèse et dans la monophonie que provoque la lettre au secours qu'une jeune recluse écrit au héros. Cette « Lettre de sœur Eugénie, religieuse au couvent où Adèle a été élevée », est le type même de la lettre d'exil, forme dont le second roman épistolaire de l'auteure fournira une abondance d'exemples. Ces discrètes échappées narratives qui bousculent l'harmonie classique d'ensemble sont annonciatrices d'un style plus hétérogène de l'écriture féminine au XIXe siècle. Elles annoncent également le type explicite du roman de l'Émigration où différentes destinées sont souvent superposées sans avoir aucun lien entre elles.

*Émilie et Alphonse, ou le Danger de se livrer à ses premières impressions,* paru en 1799, est publié à Hambourg, ville où la romancière rencontre pour la première fois son deuxième mari, le marquis de Souza. Il retrace l'épopée d'une héroïne française dont l'amour pour un jeune noble espagnol est contrarié par sa famille qui la marie contre son gré au duc de Candale. L'en-tête des lettres situe ici plus clairement l'action du récit. Au « 17... » imprécis des lettres de lord Sydenham succèdent les dates de 1765 et 1766, antérieures de 24 années à la Révolution et de 34 années à la genèse de l'ouvrage. Toujours à partir des en-têtes des lettres, riches en toponymes, on voit le récit évoluer du chic Compiègne, lieu de villégiature aristocratique de la fin de l'Ancien Régime, où se rencontrent les deux héros, au château familial d'Aumale, en passant par les salons mondains de Paris, avant que l'héroïne ne soit exilée au château de Foix par un mari jaloux parti pour l'armée.

Ce second roman, comme le premier, reflète les préoccupations de leur auteure. On ne pouvait parler de sentiment d'*exil* dans le cas des personnages principaux

d'*Adèle de Sénange*, qui cherchaient simplement une *retraite*. En ce sens, Marie-France Silver, qui prétend que l'écriture fournit à Mme de Souza « un refuge contre les événements extérieurs », signale le besoin de l'héroïne éponyme de « se trouver des asiles — que ce soit le couvent de sa jeunesse ou la petite île du parc de Neuilly » — attitude que la critique associe à « l'angoisse de l'auteur face à la réalité[293] ». De même, s'il n'aborde pas l'Émigration en tant que telle, drame vécu par la romancière au moment de la genèse du récit, *Émilie et Alphonse* fourmille de scènes de retraites et d'exils successifs, mobiles et collectifs, qui la rappellent. L'exil commandé par le mari, mais qui provoque les retrouvailles des héros et la mort d'Alphonse, est suivi d'un exil volontaire d'Émilie en Espagne où elle se charge de l'éducation de la fille de son amant, puis d'une retraite dans un couvent qui clôt le roman. Chaque exil est double : à l'exil au château de Foix correspond celui d'Alphonse chassé d'Espagne par sa famille; l'exil en Espagne d'Émilie est bientôt suivi par celui de sa confidente épistolaire, Mme d'Artigue, venue la rejoindre; finalement, Émilie choisit pour couvent celui où une première maîtresse d'Alphonse finit ses jours. La succession de ces exils doubles, « pluriels », à l'encontre de l'exil solitaire qui fait à cette époque la fortune du récit dit « préromantique », tient elle aussi à la nature de l'Émigration, d'où le caractère nettement *allusif* de ce roman. On peut ainsi interpréter les lettres d'exil fictives comme le témoignage de préoccupations essentielles au moment de l'écriture, même si le projet de l'auteure est de faire abstraction au départ des événements révolutionnaires.

On notera d'autres caractéristiques de cet exil : il est avant tout féminin et, motif « préromantique », il peut être vécu au milieu de la société même. Le bref séjour sous le toit conjugal, à Paris, doit être considéré comme tel, l'héroïne, séparée d'Alphonse, y faisant un premier séjour auprès d'un époux détesté :

---

[293]. Marie-France Silver, « Le roman féminin des années révolutionnaires », *Eighteenth-Century Fiction*, 6 : 4, juillet 1994, p. 319.

> J'arrivai hier au soir à l'hôtel de Candale. Je ne saurais vous rendre compte du saisissement que j'éprouvai en entrant dans cette grande maison dont on me croit maîtresse, et où je me trouve si étrangère. […] Dans cette chambre immense, je n'apercevais aucune place qui me convînt. Tous les sièges étaient rangés avec tant de symétrie que je n'avais ni envie de les déplacer, ni goût pour m'établir où ils étaient posés. […] C'était quelque chose que de retarder à prendre possession de cette maison, où je prévois des jours si longs et des années si vides[294].

La lettre de la femme se présente alors comme le lieu d'expression du sentiment d'étrangeté.

Cette réflexion à la première personne dans la forme épistolaire est liée à une sorte de mise en scène de la lettre. Le roman débute à la veille de l'entrée d'Émilie dans un monde où elle se sentira étrangère. Elle se prend de sympathie pour Alphonse qu'elle n'a aperçu que de loin, l'air triste, lisant une lettre dans un bois de Compiègne. Approchant des lieux que le jeune homme a quittés, elle découvre cette lettre :

> En arrivant à la source, je remarquai mille petits morceaux de papier que le vent entraînait dans le ruisseau. J'en ramassai un par hasard, et jugez combien mon indiscrétion fut punie en le voyant écrit dans une langue qui m'était étrangère. Pendant que je cherchais à en pénétrer le sens, le vent en fit voler plusieurs autres de la cime du rocher : j'y montai aussitôt, et j'aperçus un vieux saule sous lequel sûrement cet inconnu s'était assis. Je m'y reposai. Sans le vouloir je regardai encore les papiers qui étaient restés, quoique j'eusse bien pu imaginer qu'ils seraient toujours écrits dans cette même langue. Ma sœur, cette lettre a dû faire sur ce jeune homme une très forte impression; car ces papiers déchirés, jetés loin de lui, paraissaient l'effet du dépit, peut-être même de la colère[295].

---

[294]. Adèle de Souza, *Émilie et Alphonse ou le Danger de se livrer à ses premières impressions* (1799), dans *Œuvres*, *op. cit.*, lettre XXVII, d'Émilie à Mme d'Artigue, p. 434.

[295]. *Ibid.*, lettre II, d'Émilie à Mme d'Artigues, p. 375.

Emblématique de l'étrangeté et de l'*inconnu* que représente l'homme pour la jeune vierge, cette lettre indéchiffrable, lorsqu'elle est déchirée, constitue une métaphore du rejet et de la dispersion, donc de l'Émigration. De plus, dans cette première scène du roman d'une émigrée sont fondus en une même image deux éléments de communication, la lettre et la langue, fondamentaux dans la vie et le monde de tous les exilés, mais auxquels ceux de 1793 furent contraints d'accorder une importance toute particulière, à l'exemple d'Adèle de Souza elle-même durant ses séjours en Suisse, en Angleterre et en Allemagne, et qui auront une importance exceptionnelle dans les romans de mesdames de Genlis et de Charrière.

Si les lettres (le texte) ne disent rien de l'Émigration, le discours méta-épistolaire (les paratextes des lettres et du roman) des deux ouvrages d'Adèle de Souza figure cet événement et inscrit le texte à la lisière des deux siècles. La marque des lieux de parution des romans, Londres et Hambourg, s'oppose aux lieux d'envoi inscrits en en-tête des lettres fictives (des villes de France pour la plupart), tout comme le font les dates — après 1789 pour la parution des romans, une génération avant 1789 pour l'écriture des lettres fictives. Les différents éléments du paratexte peuvent eux-mêmes paraître se contredire. Le sous-titre a des accents du XVIIIe siècle : *le Danger de se livrer à ses premières impressions* rappelle le modèle moralisant employé dans une majorité de romans épistolaires libertins ou précieux et *Lettres de Lord Sydenham* reprend le *topos* de l'exotisme ou des lettres supposées authentiques et traduites; l'avant-propos, en revanche, ne contient, comme nous l'avons vu plus tôt[296], aucune des prétentions du roman par lettres des Lumières, caractérisé par son souci d'authenticité et pour lequel le *topos* du manuscrit trouvé est déployé dans l'appareil paratextuel. Nous avions d'ailleurs conclu qu'Adèle de Souza innovait en ce domaine en se posant dès la préface en romancière, en avouant un projet d'écriture bien défini.

---

[296]. Voir *supra*, chapitre Ier.

Nous devons ajouter à ce projet le geste, non moins significatif, de portée « économique » de l'auteure, le sort de la comtesse de Flahaut ne nous apparaissant ainsi pas différent de ceux des exilés peints par Isabelle de Charrière, Félicité de Genlis ou Sénac de Meilhan (et même du sort de ces deux derniers écrivains), qui se sont vus réduits à travailler pour assurer leur subsistance durant l'exil. Il ne faut pas oublier le rôle d'exemple que joua Adèle de Souza en faisant paraître à l'étranger des romans qui assurèrent sa subsistance. En plus de sa fonction exutoire, la femme, la romancière, découvre le potentiel strictement matériel de l'écriture. En outre, le travail d'Adèle de Souza n'est pas sans influence sur la genèse d'autres romans de l'Émigration. Comme le paratexte d'*Adèle de Sénange* annonçait les motifs du roman de l'Émigration de type *explicite*, celui de *Trois femmes*, roman d'Isabelle de Charrière paru en 1795, souligne, inversement, l'influence du travail de la précédente. En effet, dans une lettre à son amie Henriette L'Hardy, Isabelle de Charrière retrace la conception de son roman autour d'un événement principal, la lecture du roman d'Adèle de Souza :

> Avez-vous *Adèle de Sénange*, joli roman d'une émigrée, M^me^ de Flahaut […]. Cela a été écrit et imprimé par souscription en Angleterre et a valu beaucoup d'argent à son auteur. Il y a en Angleterre une autre émigrée qui n'aurait pas moins besoin que M^me^ Flahaut d'une ressource de ce genre; l'idée m'est venue d'essayer de la lui procurer, et j'ai écrit *Trois femmes*[297].

Par la mise en souscription de son ouvrage, en effet, Isabelle de Charrière désirait procurer quelque argent à une émigrée, M^me^ de Montrond, qui avait séjourné à Neuchâtel, avant de s'en aller en Hollande et en Angleterre[298]. Ce phénomène d'intertextualité trouve son équivalent dans le texte même qui, dans une scène

---

[297]. Isabelle de Charrière, *Trois femmes*, dans *Œuvres complètes*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1980, t. IX, p. 24.

[298]. C'est ce qu'explique Charly Guyot, présentateur d'une édition moderne des *Lettres neuchâteloises*, suivi de *Trois femmes*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1971, p. 247.

centrale, représente les personnages principaux réunis dans un salon et s'attachant à discuter l'intrigue d'*Adèle de Sénange*[299], cas intéressant qui lie deux romancières méconnues aujourd'hui autour d'un genre qui ne l'est pas moins.

Dans le passage de l'avant-propos d'*Adèle de Sénange* qui rappelle les conditions de parution de l'œuvre s'esquisse clairement ce qui deviendra le roman de l'Émigration au sens habituel du terme, le type *explicite* : un conjoint guillotiné, l'enfant qui doit faire ses études à l'étranger davantage par nécessité que par choix, une comtesse forcée de travailler pour survivre, autant de *topoi* de ce type de roman. Si Adèle de Souza choisit de ne pas aborder cette réalité dans le cadre de ses fictions, sa destinée supplée à ce silence (dans le texte) puisqu'elle donne naissance à un livre qui n'aurait pas vu le jour sans les nécessités (financières) de l'exil. Dans son portrait de l'auteure, Sainte-Beuve écrivait : « On était à la veille de la Révolution, quand ce charmant volume fut composé; en 93, à Londres, au milieu des calamités et des gênes, l'auteur le publia. Cette Adèle de Sénange parut dans ses habits de fête, comme une vierge de Verdun échappée au massacre, et ignorant le sort de ses compagnes[300]. » Comme l'indique Sainte-Beuve, le lecteur ne peut manquer de voir le contraste entre ses conditions de production et de parution, et le fond du récit. De plus, comme l'avance Marie-France Silver, dont l'interprétation de l'œuvre de Mme de Souza, autour de la représentation d'un « mythe de l'âge d'or aristocratique », va plus loin que celles de Sainte-Beuve et de Versini,

> L'absence de toute référence politique — et particulièrement le manque d'allusion à la Révolution — peuvent paradoxalement être interprétés comme un message particulièrement éloquent. L'on trouve en effet nettement formulé dans *Adèle de Sénange* le mythe d'un âge d'or aristocratique[301].

---

299. Isabelle de Charrière, *Trois femmes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IX, p. 77.
300. Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 1027.
301. Marie-France Silver, *loc. cit.*, p. 326.

Chez M^me de Souza, c'est avant tout la préface et les autres paratextes qui relatent, sinon rappellent sans équivoque, les difficultés des émigrés et inaugurent une exploitation du motif de l'exil dans la forme que lui fit prendre l'émigration aristocratique massive de 1793. Bien que sa diégèse et sa narration soient rapportées à 1765-1766, le second roman, polyphonique, ne garde toutefois plus rien de la forme classique et, sur le plan diégétique, il ne présente plus une nostalgie de l'Ancien Régime. Sa peinture de l'exil (exils pluriels, mobiles et successifs, dispersion) préfigure le type *explicite* du roman de l'Émigration, mais aussi les œuvres de l'exil féminin (et souvent intérieur) que seront au XIX^e siècle celles de Germaine de Staël et de George Sand.

Laissant ici le domaine de l'*ellipse* et de l'*allusion*, nous nous pencherons à présent sur le récit *explicite* de l'Émigration.

## Poste et Émigration

La communication épistolaire est un outil qu'utilisait déjà le groupe social auquel appartenaient les émigrés — comme le montre magistralement la littérature romanesque du XVIII^e siècle —, qui communiquaient le plus souvent à l'intérieur même de Paris d'un hôtel particulier à un autre, par valets interposés, chargés de transmettre les missives, mais également très facilement de Paris à la province et vice versa depuis la réorganisation du service régulier des postes par Louvois en 1668. Dans un roman comme *les Liaisons dangereuses*, certains aléas proprement matériels de la correspondance, tels la publication des lettres ou leur croisement, jouent un rôle évident et dynamique, influençant, parfois de façon dramatique, la marche même du récit et le contenu diégétique. Toutefois, la stabilité de la petite société aristocratique parisienne à l'intérieur de laquelle est confinée la majeure

partie des échanges, société limitée tant géographiquement et culturellement que socialement, offre peu de place à d'autres formes d'angoisse, tels la perte fréquente des lettres, la censure gouvernementale, le retard excessif ou la difficulté de trouver un courrier de confiance, sujets dont le contenu des lettres fictives ne fait pas (ou rarement) mention.

Au Grand Siècle, c'est la distance géographique et le recours à la poste outre-frontières qui provoquaient les plus grandes inquiétudes. Bernard Bray explique que ce n'est qu'avec les premières lettres expédiées en Provence à la comtesse de Grignan qu'apparaît dans la correspondance de la marquise de Sévigné la rubrique consacrée au transport postal[302], quasi absente de la correspondance strictement parisienne et beaucoup moins développée dans les échanges Paris-Bretagne, qui s'effectuent sans heurts ni retards. Un siècle après la célèbre épistolière, la poste européenne présente une relative fiabilité d'un empire à l'autre. Par contre, l'interception par le nouveau gouvernement du courrier de la noblesse émigrée, soupçonnée de trahir la patrie durant la Terreur, a contribué, comme toute censure, à de profondes modifications dans la correspondance, qui vont du contenu à la forme de la lettre en passant par une modification du support (qualité du papier) et du porteur de la missive. Cet état de fait se trouve inscrit de façon constante dans les récits par lettres de l'Émigration d'Isabelle de Charrière et de Félicité de Genlis, et plus particulièrement dans le paratexte des lettres : en-tête, datation, signature, mais aussi ouverture et clôture de la lettre. Si la correspondance réelle ou fictive dans la société du XVII$^{e}$ et du XVIII$^{e}$ siècle est traversée par le lieu commun de l'attente récompensée ou déçue du postillon — et de la régularité ou non de ce dernier —, le récit de l'Émigration, moins préoccupé de la distance géographique ou de la vétusté du système postal, aura le sien dans la mention du danger constant que court la missive dès qu'elle entre dans cet espace déréglé de

---

302. Bernard Bray, « L'art épistolaire de madame de Sévigné », *Europe*, 801-802, janvier-février 1996, p. 10.

circulation du courrier que constitue, paradoxalement, le pays qui a pratiquement inventé la poste moderne. En effet, tandis que, de l'Angleterre et des Pays-Bas à l'Allemagne, en passant par la Suède, le Danemark, l'Italie, la Suisse, l'Autriche et la Russie, le courrier des émigrés est représenté comme circulant normalement entre les membres dispersés des clans, le moindre billet à pénétrer en territoire français, ou à en sortir, est soit codé, à tout le moins signé d'un pseudonyme, soit rempli de précautions à prendre pour la bonne marche du courrier.

En nous appuyant en partie sur la réalité historique, nous nous proposons de voir comment les romancières de l'Émigration ont su traiter cette question et de relever les mentions relatives à l'importance que prit la censure révolutionnaire ainsi que les différentes stratégies employées par les personnages pour la contrer et assurer le bon acheminement de leur correspondance. Faisant de la question postale un sujet dominant du récit, la « diégétisant », les romancières, et plus particulièrement M^me^ de Genlis, dynamisent, sans doute d'une façon jamais ainsi atteinte, la formule épistolaire choisie pour leurs récits.

### *Censure révolutionnaire et modification de la géographie épistolaire*

Il est une dimension des correspondances, que Benoît Melançon nomme « autoreprésentation épistolaire[303] », qui consiste, pour l'épistolier, à représenter plus ou moins régulièrement dans la lettre les différents moments de celle-ci, d'un point de vue de destinateur, d'intermédiaire ou de destinataire (écriture, envoi, parcours, attente, réception, lecture, etc.), de même que ses différents aléas (perte, censure, publicité, etc.), la lettre se thématisant, se mettant en scène elle-même. Qu'il s'agisse d'une lettre réelle ou fictive, cette thématisation prend souvent un ton romanesque ou dramatique. Dans les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*

---

303. Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e^ siècle*, Montréal, Fides, 1996, p. 123-217.

d'Isabelle de Charrière, deux amants, Germaine et Alphonse, sont séparés par l'Émigration, la première ayant été envoyée à Londres par sa famille, le second ayant trouvé refuge à Neuchâtel auprès de son précepteur. Comme dans toutes sortes d'occasions où des amants doivent être séparés, la lettre, qui constitue le moyen de communication le plus efficace, est chargée d'un investissement fantasmatique important. La jeune fille, en-tête d'une de ses lettres, écrit :

> Je voudrais donner des ailes à la lettre que je viens de faire partir, et en donner aussi à votre réponse; mais les paquebots et les courriers n'iront que leur train ordinaire. Bon Dieu ! que cela est lent : je serai plus de trois semaines sans rien recevoir ! Il faut vous écrire, cela calmera mon impatience[304].

Cette impatience face à la lenteur du courrier, qui est banale chez l'amant fougueux, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une correspondance outre-mer, est ici particulièrement sensible étant donné le tragique des événements vécus par les héros qui, parallèlement, craignent pour la vie de certains membres de leur famille. Dans le roman d'Isabelle de Charrière, la liaison postale entre l'Angleterre et la Suisse n'est pas le moins du monde affectée, toutefois, par les événements politiques qui bouleversent la patrie des héros, et la lettre de Germaine, si elle n'a pas les « ailes » qu'on lui souhaite avoir, suivra, sans heurt, son « train ordinaire ».

Durant l'Émigration, le problème de la poste et la censure gouvernementale se pose essentiellement lorsqu'un des deux correspondants se trouve toujours en France. Les *Lettres trouvées dans la neige*, autre récit d'Isabelle de Charrière, s'ouvre sur le désir d'émigration d'un aristocrate parisien durant la Terreur, dans une lettre adressée à un ami suisse auquel il demande l'hospitalité. Les *incipit* des trois premières lettres du roman, que nous reproduisons ici, montrent assez le nouvel état de fait qui touche la correspondance dans la France tourmentée :

---

304. Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, lettre III, Germaine à Alphonse, t. VIII, p. 376.

> [Lettre I, du Français au Suisse :] Il y a plusieurs années, mon cher ami, que vous n'avez reçu de mes lettres, et cependant je me flatte que vous me reconnaîtriez à mon écriture. Signer ses lettres n'est plus de mode, et pour cause. Je veux vous parler très librement : ce qui ne serait pas sans inconvénient, si les *surveillants* qui sont aux comités, aux municipalités, à la poste, etc., savaient qui je suis. L'an cinquième de la Liberté, la presse chez nous est libre; mais l'écriture à la main ne l'est pas, ni la parole, ni la pensée. On craint tout, on a tout à craindre, l'espionnage, la délation, l'accusation, l'arrestation, l'incarcération, et ce qui s'ensuit[305].
>
> [Lettre II, du Suisse au Français :] On me remit hier une lettre qui, par parenthèse, avait été ouverte à la poste très franchement; et regardant l'adresse, je reconnus l'écriture de mon ami[306].
>
> [Lettre III, du Français au Suisse :] Votre lettre m'est parvenue intacte, ce que je dois à un mélange de savoir-faire et d'heureux hasards[307].

Tandis que le Cabinet noir, apparu sous Louis XIV et fait permanent sous Louis XV, se voulait une violation cachée des correspondances — le destinataire pouvant ignorer si la lettre y était passée —, la censure révolutionnaire, elle, comme toute censure, est le contrôle systématique des correspondances, dicté par la gravité des événements et, en général, accompagné de l'apposition d'une marque. Même si, comme le note Gilberte Laumon, le « secret des lettres » et la suppression des privilèges dont jouissaient les maîtres de poste figuraient unanimement parmi les revendications exprimées par les Commissions intermédiaires qui préparèrent la réunion des états généraux du 1er mai 1789, revendications devenues décrets le 10 août 1790 et le 10 juillet 1791 à l'Assemblée constituante, les façons de penser et d'agir devaient différer avec le changement de pouvoir et la menace des armées

---

305. Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans la neige*, dans *Une aristocrate révolutionnaire. Écrits (1788-1794)*, textes réunis, présentés et commentés par Isabelle Vissière, Paris, Éditions des Femmes, coll. « Antoinette Fouque », 1988, lettre I, du Français au Suisse, *incipit*, p. 199.

306. *Ibid.*, lettre II, du Suisse au Français, *incipit*, p. 202.

307. *Ibid.*, lettre III, du Français au Suisse, *incipit*, p. 206

étrangères et des émigrés. La Convention, en effet, brise le décret concernant l'inviolabilité des lettres en votant son annulation le 9 mai 1793, en obligeant, avant leur transmission au destinataire, l'ouverture de toutes les lettres venant de l'étranger, ou adressées de France à l'étranger à des personnes dont le nom apparaît sur la liste des émigrés, et en autorisant également la retenue des assignats, de toute monnaie, objet de valeur, titre et acte de propriété mobilière et immobilière contenus dans les envois[308]. Le décret du 9 mai 1793 ne vient en fait qu'officialiser une pratique en vigueur depuis septembre 1792 et les « *surveillants* » auxquels font références les personnages d'Isabelle de Charrière sont ceux du comité officiellement nommé dans chaque commune de la République desservie par un bureau de poste.

Ce phénomène que vécurent et dont tiennent compte les auteures nous fait assister, dans le roman, à une modification exceptionnelle de la géographie de l'espace épistolaire. Auparavant, la France et Paris étaient le lieu principal de l'intrigue du récit par lettres et du commerce postal d'au moins un des correspondants, tout en restant le lieu de séjour de l'aristocratie, sujet même du roman. Dans ce cas, les lettres circulaient d'un hôtel parisien à un autre, sans heurt, en l'espace de quelques minutes et par domestiques interposés. Dans la tradition du roman épistolaire exotique, dont les *Lettres persanes* et les *Lettres d'une Péruvienne* inaugurèrent le mouvement, la capitale française était le centre intellectuel et culturel, le but ultime du héros voyageur étranger qui faisait part de ses impressions de la culture française à ses correspondants. La poste n'y souffrait pas plus de heurts que si tous les correspondants avaient été en France, sinon que les missives, étant donné les distances qu'elles devaient parcourir, parvenaient beaucoup plus tard aux destinataires. Dans tous les cas, la poste française est d'une relative fiabilité. Avec la Révolution, la dispersion des familles et des clans en

---

308. Gilberte Laumon, « Les Assemblées révolutionnaires et *le secret des lettres* », *Société internationale d'histoire postale*, 36-37, 1978, p. 2-12.

Europe crée un réseau au milieu duquel la France, où sévit la censure, semble dorénavant une espèce de « trou noir » où l'on n'écrit plus, si ce n’est qu'avec une extrême difficulté, et où l'on doit user d'astuces diverses, pour recevoir, le plus souvent, de mauvaises nouvelles des parents qui y sont demeurés, tandis que le courrier est présenté comme circulant normalement entre les différents États européens qui l'entourent.

En plus d'être un problème d'ordre matériel pour l'exilé — la législation prévoyant, comme nous l'avons vu, l'impossibilité de faire parvenir quelque valeur que ce soit par la poste —, cet état de fait contribue à isoler davantage celui-ci. La famille restée en France peut demeurer des années dans l'ignorance de la destination réelle des siens qui ont fui. La famille émigrée, de son côté, ignore si les parents demeurés au pays à leur départ y sont toujours et, si c'est le cas, s'ils y sont en liberté, en santé, vivants ou morts. Par ailleurs, les membres d'une même famille, émigrés à la hâte dans des pays différents, ne peuvent se rejoindre quand leurs correspondants communs parisiens ne peuvent leur répondre librement par la poste, par crainte pour leur propre vie ou pour leur liberté. Ainsi s'explique, parfois après plusieurs mois d'inquiétude, l'absence de nouvelles de parents, et il arrive qu'un événement purement accidentel soit la source de l'apaisement de l'angoisse de toute une famille :

> Nous avons eu avant-hier une grande joie. M. D***, cet ami de mon père à Zurich, a vu un négociant qui revenait de Paris, et qui, la veille de son départ, le trois septembre dernier, a dîné avec ma tante et ses enfants, tous se portant à merveille. Il a dit qu'on attendait ma grand-mère, et qu'on a parlé pendant tout le dîner de ma sœur Adélaïde, à laquelle ma grand-mère a fait la donation d'une terre en Normandie, dont en effet elle pouvait disposer; ces nouvelles nous ont comblés de joie. Ce négociant a ajouté qu'on nous croyait en Hollande, ce qui prouve qu'aucune de nos lettres n'a été remise; cela est bien cruel à penser. Et il n'y a pas moyen de songer à écrire par la poste, car toutes les lettres sont ouvertes. Enfin, nous sommes

> sans inquiétudes sur la tranquillité et la santé de personnes si chères; avec cela on peut tout supporter[309].

Il arrive fréquemment que, si une partie du clan est apaisée et reçoit des nouvelles d'une autre, cette dernière demeure par contre dans l'ignorance ou doive attendre plus longtemps la réponse. Ainsi, deux mois et quatre lettres plus tard, les Palmène à Paris ne savent toujours pas où se trouvent les d'Armilly qui, eux, ont pourtant reçu de leurs nouvelles :

> Je t'écris, mon cher Édouard, sans savoir si cette lettre te parviendra; cela est bien triste. J'en ai fait partir une grande quantité sans avoir reçu un mot de réponse. Depuis que tu as quitté la Belgique, nous te supposons en Suisse, et si cela est, je suis certain que tu recevras cette lettre[310].

La censure s'exerce également sur le courrier des nobles circulant à l'intérieur de la France, particulièrement lorsqu'un des deux correspondants se trouve dans une région occupée par l'ennemi. Les *Lettres de la Vendée* (1801) d'Émilie Toulongeon, dont l'action débute en août 1793, racontent le périple d'une jeune aristocrate, Louise de K***, séparée de sa famille durant sa fuite, en compagnie d'un gendarme, Maurice, qui l'a délivrée de la condamnation à mort qui pesait sur elle. En compagnie de ce jeune roturier, qui se ralliera aux troupes de la Contre-Révolution, l'héroïne se rend en Vendée et entretient avec sa cousine Clémence une correspondance dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle est irrégulière, étant donné l'état pitoyable du service postal. Dans un tel contexte, la lecture par un tiers-censeur d'une lettre longtemps attendue et non compromettante est peu perturbante, pourvu qu'elle soit reçue : « Sans doute, ta lettre a été décachetée,

---

309. Mme de Genlis, *les Petits Émigrés* (1798), Londres, Galabin et Marchant, 1809, lettre XV, Édouard d'Armilly à Gustave d'Ermont, t. I, p. 54-55.

310. *Ibid.*, lettre XIX, Auguste de Palmène à Édouard d'Armilly, t. I, p. 74.

ouverte, lue, examinée plus d'une fois dans sa route; mais je leur pardonne, elle m'est arrivée[311]. »

La modification de l'espace épistolaire est donc perceptible, non pas seulement dans l'échange européen, quand un des deux correspondants est en France, mais également quand les deux y sont, vu la nouvelle cartographie française, partagée entre camps révolutionnaire et contre-révolutionnaire. De Sofflet, en Vendée, où les héros ont rejoint les troupes de la Contre-Révolution, Louise écrit à Clémence sans savoir quand ni par quel moyen elle pourra lui faire parvenir sa lettre :

> Je t'écrirai encore d'ici, mon amie; j'ai tant de choses à te dire, et maintenant, si peu de moyens pour te faire arriver mes lettres, car, ma chère, nous ne sommes plus sous le même ciel; la poste officieuse ne vient plus ici m'apporter le consolant tribut de ton amitié; nous n'avons plus aujourd'hui la même patrie; et tout en t'écrivant, je ne sais encore quand et comment t'arrivera ce que j'écris, aussi, je ne finis pas ma lettre, j'interromps seulement le plaisir de te parler, ce sera le charme de mon solitaire ennui; et pour n'être jamais seule, je me ménage le plaisir de me trouver toujours avec toi. Cœurs de femmes que nous sommes, ne croirait-on pas que je t'écris d'un cabinet de ville ? Et je suis sous une cabane; mes lambris sont des feuilles sèches, et mon parquet un gazon foulé et flétri[312].

« Nous ne sommes plus sous le même ciel », « nous n'avons plus aujourd'hui la même patrie »; on voit dans ces mots que des modifications profondes sur le plan géopolitique influent sur l'espace épistolaire. Ces modifications de la correspondance et des rôles qu'elle doit jouer sont également soulignées par les personnages de Mme de Genlis. Une femme écrit par exemple à sa sœur émigrée :

> Adieu, ma tendre amie. Adieu ! ... quel mot solennel aujourd'hui ! ... Hélas ! écrire à ce qu'on aime n'est plus une consolation. Sans parler des dangers auxquels on

---

311. Mme de Toulongeon, *Lettres de la Vendée*, Paris et Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1801, lettre V, Louise à Clémence, t. I, p. 22.

312. *Ibid.*, lettre XXV, Louise à Clémence, t. II, p. 26-27.

> s'expose, sait-on seulement si la lettre parviendra ? Sait-on si l'on aura la possibilité d'en écrire une autre encore ? On voudrait tout dire dans un écrit qui peut-être sera le dernier; et l'on ne peut le terminer sans répandre des larmes [...].
> Répondez-nous par Roussel. N'écrivez jamais par la poste. Envoyez vos lettres à l'avenir à Basle, au banquier qui vous remettra l'argent; il nous les fera passer[313].

Ainsi s'instaurent de nouveaux réseaux, de nouveaux parcours. Pour l'émigré, de lieux qui autrefois n'avaient pas la moindre importance dépendent dorénavant la survie et la poursuite des contacts entre membres d'un même clan. Comme on le voit dans la lettre de Mme de Palmène à Mme d'Armilly apparaissent également des stratégies, ruses ou mécanismes, que doit apprendre à maîtriser tant l'exilé que son parent prisonnier dans la capitale.

### ***Stratégies postales et épistolaires***

Dans sa *Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Benoît Melançon souligne que « des circonstances extérieures peuvent déterminer, sinon le contenu, du moins la longueur des lettres et leur organisation[314] ». Ici encore, il faut différencier période de stabilité, où la préoccupation face au coût du papier, par exemple, cette « rationalisation économique » dont parle Melançon, justifie la longueur de la lettre et la finesse de l'écriture, et période tourmentée, comme la Terreur, où l'interception de la lettre peut menacer, de façon beaucoup plus dramatique, la vie, la liberté ou la situation financière d'un des correspondants, parfois de tout un clan, cela selon son contenu. Dans ce cas, c'est le support de la lettre en entier qui peut être à revoir. Nous avons signalé, à propos des trois premières *Lettres trouvées dans la neige*, la préoccupation des correspondants face à la censure, préoccupation non seulement inscrite dans le contenu de la lettre

---

313. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre XXX, Mme de Palmène à Mme d'Armilly, t. I, p. 190-191.
314. Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 151.

(mention des surveillants, des représailles exercées contre l'ennemi du régime, des traces laissées sur la lettre par les censeurs), mais modifiant certains de ses aspects essentiels au moment de l'écriture (l'absence de signature du destinateur qui désire émigrer). La présence d'un lecteur tiers, inconnu et non souhaité mais prévu — le censeur —, augmente le degré de conscience qu'ont le destinateur et le destinataire envers la correspondance, et cette conscience est lisible dans la lettre. Nous nous intéresserons ici à la présence obsessive du thème postal dans la lettre de l'émigré, en voyant plus particulièrement les différentes formes de stratégies proposées par les correspondants, notre but étant de mettre en lumière le renouvellement de la structure du roman épistolaire, l'adaptation de celui-ci à un nouveau contexte.

Le cas le plus extrême de stratégie est, ni plus ni moins, l'arrêt de la relation épistolaire elle-même. Dans les échanges habituels, comme l'explique Benoît Melançon, « le pacte de régularité [...] permet d'installer l'échange épistolaire dans la durée, d'en minimiser la fragmentation[315] ». Mais ces considérations d'ordre psychologique, puisque le danger de fragmentation tient essentiellement à la peur de perdre l'autre (son amitié, son amour, son admiration ou son attention), laissent place souvent au souci plus grand de sa propre survie durant la Terreur. Dans les *Lettres de Clémence et d'Hippolite* de M^me^ Cazenove-d'Arlens, le commandeur de Saint-Albans, ayant cru apercevoir Hippolite d'Ivri dans la ville suisse où il a émigré, écrit à une vieille amie, M^me^ de Lo***, restée à Paris, pour lui demander des informations sur la famille du jeune aristocrate. Celle-ci lui répond en lui demandant à son tour l'arrêt de toute correspondance par peur de représailles contre sa propre vie :

> Le jeune homme que vous avez rencontré, ne peut être que le fils de notre amie; il sortit de France l'année qui précéda la révolution. Je suis certaine qu'il a voyagé en Russie et en Angleterre, où son père, avant de mourir, avait fait passer les débris

---

[315]. *Ibid.*, p. 141.

> d'une immense fortune. Je ne puis vous donner d'autres éclaircissements. Adieu, mon cher commandeur, ne m'écrivez plus; songez que ceux qui habitent la France, sont sous le fer des bourreaux[316].

Tous les émigrés ne cessent toutefois pas d'écrire à leurs compatriotes demeurés au pays. Au sein d'une même famille éparpillée, par exemple, la communication épistolaire demeure le principal outil de communication en vue d'une éventuelle réunion qui constitue souvent l'objet de la quête de tout le récit. Le trajet de la lettre est alors montré comme dépendant de contingences jusque-là inconnues des personnages, mais qu'ils sont forcés d'apprivoiser rapidement : on se fait ami avec un marchand retournant en France, on profite d'un parent qui passera la frontière pour récupérer un des siens, etc.; ce sont autant d'« occasions » dont on s'empresse de profiter, comme en témoignent les lettres I et IX qu'Édouard d'Armilly adresse à son cousin Auguste de Palmène, resté à Paris, dans le roman de M^me^ de Genlis :

> Je profite d'une *occasion* bien sûre pour te donner de nos nouvelles avec détail. N'ayant pas reçu des tiennes depuis bien longtemps, je suppose que mes lettres ont été perdues, et que tu ne sais pas où nous sommes[317].

> Quoique je ne reçoive pas de tes nouvelles, mon cher Auguste, je profite de toutes les *occasions* pour t'écrire, n'osant confier mes lettres à la poste[318].

Dans l'impossibilité de quitter la France parce que surveillé par les autorités, M. d'Elsenne, dans le même roman, écrit à sa fille émigrée, Gabrielle, réfugiée en Suisse auprès des d'Armilly :

---

316. Mme Cazenove-d'Arlens, *Lettres de Clémence et d'Hippolite* (1806), Brunswick, Vieweg, 1821, lettre IV, Mme de Lo*** au commandeur de Saint-Albans, t. I, p. 22. On notera qu'à un *s* près, le personnage de Mme Cazenove-d'Arlens porte le même patronyme que celui de Sénac de Meilhan.

317. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre I, Édouard d'Armilly à Auguste de Palmène, t. I, p. 1, *incipit* du roman, nous soulignons.

318. *Ibid.*, lettre IX, Édouard d'Armilly à Auguste de Palmène, t. I, p. 38, nous soulignons.

> Adieu, ma fille, j'ai trouvé une occasion sûre pour cette lettre; dorénavant je vous écrirai avec plus de mystère : de votre côté suivez avec exactitude le plan que vous tracera la personne qui vous remettra ce paquet, car en vous donnant de mes nouvelles et de quoi vivre, je fais *un crime d'état* qui ne mérite rien moins que *vingt ans de fers*[319].

On peut voir que le souci de trouver un intermédiaire de confiance ne vient pas nécessairement après l'écriture de la lettre, comme c'est le plus souvent le cas en situation normale; cette trouvaille est si exceptionnelle durant la Terreur qu'elle provoque l'écriture elle-même, souvent hâtée et pressée, de la lettre. Même en temps de stabilité, le transport d'une lettre donnée à un intermédiaire est une « mission de confiance » qu'on ne « confie pas à n'importe qui[320] », l'intermédiaire devant être non seulement fiable dans la rapidité de la transmission de la lettre, mais aussi dans sa discrétion face au secret que représente l'échange. Durant la Terreur, où cette mission est d'autant plus délicate que les risques sont grands, non seulement le choix de l'intermédiaire doit se baser sur la confiance qu'a le destinateur en celui-ci, mais en l'absence de méfiance qu'il devra inspirer aux gardes-frontières. Un roturier, souvent commerçant ou marchand, parfois un banquier, dont la profession justifie le déplacement, est le plus souvent chargé d'acheminer la correspondance de l'aristocratie entre la France et les différents pays accueillant les émigrés. Le porteur n'est plus un valet obéissant aux ordres de son maître, mais un collaborateur se proposant souvent lui-même pour remplir une mission devenue héroïque sur le plan romanesque et instaurant un nouveau type de collaboration entre les classes qui succède à un système de subordination.

Benoît Melançon remarque que « les intermédiaires ne servent pas qu'à faire circuler le courrier, mais qu'ils deviennent des personnages de la correspondance

---

[319]. *Ibid.*, lettre V, M. d'Elsenne à Gabrielle d'Elsenne, sa fille, t. II, p. 22.
[320]. Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 240.

et qu'ils sont dépeints, à ce titre, comme des membres à part entière de la société épistolaire[321] ». Ce constat est encore accentué dans la correspondance des émigrés dans la mesure où la reconnaissance envers l'intermédiaire, qui risque parfois sa vie ou sa liberté pour le transport d'une lettre, se trouve inévitablement augmentée : l'intermédiaire devient non seulement un personnage, mais, dans quelques lettres, le héros d'un court récit, celui de la transmission de la lettre. Dans *les Petits émigrés*, Mme de Genlis fait de l'acheminement de la correspondance un des principaux événements du roman, comme en témoigne la lettre XIX, envoyée de Paris par les Palmène aux d'Armilly, dont la quasi-totalité du contenu porte sur la lettre elle-même :

> Te souviens-tu du petit André Lebœuf, le fils du marchand de vin de maman, qui demeurait dans notre rue, et qui venait souvent dans notre enfance jouer avec nous ? Eh bien, c'est lui qui se charge de ce paquet. Son père a fait une grande fortune, il a acheté la belle maison de campagne du pauvre M. de Bossière, et au lieu de Boniface Lebœuf, il s'appelle aujourd'hui le citoyen *Aristide Lebœuf*. Son fils, qui a quatorze ans, a conservé beaucoup d'amitié pour nous; il est venu en cachette plusieurs fois donner à maman différents avis qui lui ont été fort utiles. [...] Le citoyen Aristide Lebœuf s'est décidé tout d'un coup, pour des affaires de négoce, à partir cette nuit pour la Suisse; il emmène André, qui est accouru pour me faire ses adieux; alors je lui ai demandé s'il voulait se charger d'un petit paquet pour ma tante, en lui confiant que je la croyais en Suisse. Il m'a donné sa parole qu'il s'informerait sans faire semblant de rien (car tout ceci est à l'insu de son père), et que, s'il vous découvrait, le paquet serait fidèlement remis. André est intelligent, il a un bon cœur, ainsi je me fie entièrement à lui. J'ai pris ma résolution tout seul avec Adrienne, parce que malheureusement maman est absente [...]. André ne nous donne que trois heures pour écrire, ainsi il est bien impossible que je fasse prévenir maman. Mais peut-être qu'elle n'aurait pas voulu confier de lettres à un citoyen aussi jeune qu'André[322].

---

321. *Ibid.*, p. 242.
322. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre XIX, Auguste de Palmène à Édouard d'Armilly, t. I, p. 74-76.

La personnification de l'intermédiaire ainsi que la mise en scène de l'acheminement de la lettre sont plus qu'esquissées : en plus du petit récit que constitue l'histoire d'André Lebœuf, fils d'un marchand ayant profité des bouleversements politiques pour s'enrichir et qui cache à son père, qui pourrait le lui reprocher, sa collaboration avec une famille d'aristocrates, on y trouve le processus d'écriture de la lettre sous la pression de l'intermédiaire dont le départ est imminent. Le fait que Mme de Palmène ne puisse approuver la décision de ses enfants de faire appel au jeune homme est également source d'incertitude.

Le reste de cette lettre, qui représente un cas extrême d'autoreprésentation épistolaire, est tout aussi intéressant. Le jeune Auguste y dresse un plan de conduite détaillé pour la suite de la correspondance durant une séparation qui se prolonge plus que prévu :

> Outre toutes les lettres que je t'ai envoyées, cher Édouard, je t'écris régulièrement toutes les semaines, et à ma tante, et aussi à mon oncle; et Adrienne en fait autant pour ma tante et pour Juliette. Maman serre toutes ces lettres, que vous aurez quand il plaira à Dieu, car les occasions sont bien rares, et personne ne veut se charger de gros paquets; mais cela nous fait toujours plaisir de nous occuper journellement de personnes qui nous sont si chères, et que nous aimons encore davantage, s'il est possible, depuis qu'elles sont dans le malheur. Nous mettons aussi en réserve une quantité de jolis présents que nous te destinons; mais André n'a voulu se charger que d'un fouet anglais pour toi, d'un petit panier d'osier pour toi aussi, qu'Adrienne a fait et qu'elle t'envoie, et d'un anneau d'or émaillé, que nous mettrons dans cette lettres, et qui est pour Juliette. Je sais qu'Adélaïde fait un journal très détaillé de tout ce qui lui arrive, qu'elle compte envoyer à ma tante [...].
>
> Comme nous écrivons aussi à ma tante, nous avons décidé, pour que le paquet fût moins grand, qu'Adrienne écrira à Juliette dans cette lettre-ci. André nous a conseillé de signer des noms supposés, ce qui nous paraît fort sage à tout événement, et nous pensons qu'à l'avenir nous devons toujours garder ces noms dans notre correspondance. Nous avons tout de suite choisi des noms; ma sœur a pris celui d'*Arménide*, et moi celui d'*Artaxerce*. N'oublie pas de nous mander ton nom supposé et celui de Juliette. André, qui reviendra dans un mois, nous rapportera les réponses.

> Adieu, cher Édouard, embrasse bien pour moi Pierrot et Gogo, et ne doute jamais de l'affection de ton fidèle et sincère ami *Artaxerce*. Je cède la plume à ma sœur[323].

Bien qu'il faille préciser qu'il sera encore question, dans la suite de la lettre rédigée par Adrienne, de la lettre elle-même, ce seul passage assumé par Auguste est déjà envahi par le thème épistolaire : mention d'autres lettres, nombreuses, écrites par Auguste, sa mère et sa sœur Adrienne; lettres accumulées auxquelles le lecteur du roman n'aura jamais accès; journal de sa cousine Adélaïde destiné aux d'Armilly, conservé et à remettre à la prochaine « occasion »; envoi de présents accompagnant la lettre dont se charge également l'intermédiaire. De plus, il est question des stratégies sur lesquelles doivent s'entendre les membres séparés de la famille pour leurs échanges ultérieurs, stratégies revues, corrigées et négociées constamment dans les lettres suivantes. Outre le choix d'André Lebœuf comme intermédiaire, figure également l'économie du volume de la lettre, pour faciliter sa dissimulation; ainsi le frère et la sœur, bien que s'adressant à deux destinataires différents, à savoir Édouard et Juliette d'Armilly, doivent partager le même feuillet.

L'emploi par les enfants de pseudonymes, ou « noms supposés », est original en ce qu'il s'oppose aux stratégies des adultes qui évitent tout simplement de signer leurs lettres chez M$^{me}$ de Genlis. Pareille lettre à double destinateur et à double destinataire, de plus, est source d'un amusant conflit qui se trouvera expliqué dans la réponse d'Édouard à son cousin :

> J'ai eu avec ma sœur une dispute au sujet de cette lettre. Ma sœur voulait déchirer la tienne, pour en avoir cette partie, qui en effet lui appartient, mais cette opération m'enlevait six lignes de ton écriture, ce qui n'était pas juste. Après bien des débats et des supplications de ma part, je suis resté possesseur de la lettre tout entière[324].

---

323. *Ibid.*, lettre XIX, Auguste de Palmène à Édouard d'Armilly, t. I, p. 76-77.
324. *Ibid.*, lettre XX, Édouard d'Armilly à Auguste de Palmène, t. I, p. 82.

Comme la lettre d'Auguste à son cousin était accompagnée d'autres lettres de sa famille, à la réponse d'Édouard seront jointes une lettre de Pierrot, le plus jeune fils d'Armilly, à Auguste, la réponse de Juliette à Adrienne, de même qu'une lettre de Mme d'Armilly à sa sœur Mme de Palmène[325]. Adoptant le style de leurs cousins, dont les pseudonymes Arménide et Artaxerce semblent tout droit sortis d'un roman de Mlle de Scudéry, Édouard, Pierrot et Juliette se prénommeront respectivement Tancrède, Orosmane et Théodelinde.

La réponse des d'Armilly aux Palmène contient des stratégies encore plus contraignantes, dictées par le porteur qui doit retraverser la frontière française :

> [André] s'est chargé de nos lettres, à condition que nous écririons d'une écriture excessivement fine, afin que le paquet soit moins gros. Pierrot [le plus jeune des enfants], qui a entendu cette convention, s'est mis à pleurer, craignant qu'on ne prît pas sa lettre; mais André lui a donné sa parole de s'en charger; il la mettra à part dans le talon de sa bottine. Je ne te dis rien pour ma bonne maman, ma tante, et pour Adélaïde; je leur écris quelques lignes dans la lettre de maman[326].

L'accent mis sur la finesse de l'écriture, autrefois expliqué par le coût (au poids) de la poste officielle et par celui du papier à lettres, touche ici davantage au souci de dissimuler la missive en diminuant son volume. La lettre cachée dans un talon de bottine est un autre moyen de la soustraire aux yeux des autorités. Dans *Félicie et Florestine*, la marquise de Fonrose fait parvenir à son mari enfermé dans une prison parisienne une lettre dissimulée dans une laitue[327]. Dans les *Lettres de Clémence et d'Hippolite*, le héros émigré en Angleterre reçoit une lettre de sa mère restée en France cachée dans un médaillon[328]. Alors que ces faits n'apparaissent que comme

---

325. Cette dernière n'est pas fournie au lecteur du roman.

326. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre XX, Édouard d'Armilly à Auguste de Palmène, t. I, p. 81.

327. Mlle Polier de Bottens, *Félicie et Florestine*, Genève-Paris, Paschoud, 1803, lettre XIX, de Mlle de Silviane à Mlle de Saint-Alme, t. I, p. 319.

328. Mme Cazenove-d'Arlens, *op. cit.*, lettre XXVI, Clémence de Mezière à Pauline de Verni, t. I, p. 135.

des détails pittoresques chez M^lle^ Polier de Bottens et chez M^me^ Cazenove-d'Arlens, M^me^ de Genlis en fera un véritable épisode dramatique lorsque la famille d'Armilly reçoit des Palmène des lettres et des objets de valeur dans des fleurs artificielles.

Dans la lettre XXXII, en effet, qu'Édouard d'Armilly écrit à son cousin Auguste de Palmène, on apprend que Roussel, le domestique de M^me^ de Palmène, a retrouvé la trace des d'Armilly, établis à Kussnacht, en Suisse allémanique, en passant par les villes de Mons et d'Aix-la-Chapelle, grâce aux inscriptions des noms de ses enfants laissées par M^me^ d'Armilly sur les vitres des diverses chambres que la famille a habitées. Décrivant cette dame aux hôteliers, qui lui indiquent la route prise par M^me^ d'Armilly, le domestique parvient à faire le même trajet que la famille jusqu'à Kussnacht. La scène de la découverte des lettres camouflées est un cérémonial typique du style « enfantin » de M^me^ de Genlis :

> Roussel, ne disant mot, et ayant défait les liens qui fermaient les cartons, il les ouvrit : dans l'un (le plus grand), il y avait tout ce qu'il faut pour faire des fleurs artificielles : l'autre était rempli de fleurs toutes faites. Roussel alors, prenant la parole : Comme mon métier, dit-il, est de faire des fleurs, et que je suis bien connu à Paris pour cela, j'ai obtenu mes passeports en conséquence de ce négoce, et je n'ai pas trouvé la moindre difficulté à partir et à passer partout. Mais tout ceci m'a été acheté par M^lle^ d'Armilly, qui, sachant que Madame et M^lle^ Juliette aiment cet ouvrage, a pensé que ce présent leur ferait plaisir. Mais, Roussel, dit ma mère, où sont donc les lettres ? Dans ces cartons, répondit Roussel, et je défierais bien Madame de les trouver. Avant tout, je dois présenter à Madame une branche de roses faite par M^lle^ d'Armilly. À ces mots, maman prit cette rose, qui est très grosse et qui a deux gros boutons. Roussel, tirant des ciseaux, pria maman d'ouvrir l'un des boutons qu'il lui montra, et dans lequel se trouva le beau diamant de ma pauvre bonne maman [...]. Roussel, se tournant vers nous, nous donna une branche de grand lis, à laquelle tenaient quatre boutons, et dans chaque bouton nous trouvâmes un petit billet roulé d'Adélaïde, pour mes soeurs, mon frère, et moi. Maman demandant toujours les lettres, Roussel vida entièrement les deux cartons, et nous étonna bien, en nous disant enfin que les lettres étaient renfermées dans l'épaisseur même du carton qui ne paraissait pas très fort, et qui était formé de deux cartons très

> minces, assujettis l'un contre l'autre par les petites bandes collées de papier de couleur qui font les bordures; et Roussel nous dit que c'était Adélaïde qui avait inventé tout cela. Nous décollâmes bien vite les bandes; alors, [...], on vit tomber d'abord du grand carton une multitude de feuilles de petit papier de l'écriture d'Adélaïde. C'était son journal, où se trouve, jour par jour, tout ce qu'elle a fait, et tout ce qui lui est arrivé, depuis notre départ jusqu'à l'époque de l'arrestation de ma tante. Ce journal est adressé à mon père et à ma mère, et il est bien touchant. Dans l'autre carton étaient les lettres. Ma mère prit celles qui lui sont adressées, et, commençant par lire celle d'Adélaïde, elle apprit dès la première page tous nos malheurs[329].

Cette longue mise en scène des stratégies postales — dont Mme de Genlis n'est pas seule à fournir des exemples —, loin d'apparaître uniquement comme une invention romanesque, prend place à l'intérieur d'un « réalisme » très détaillé dans la représentation de divers phénomènes, quotidiens ou exceptionnels, survenus durant l'Émigration, vécus par les romancières ou dont celles-ci furent témoins. Par exemple, lors d'un séjour en 1786-1787 à Paris, Isabelle de Charrière y approfondit ses relations avec le marquis de Serent, gouverneur du fils du comte d'Artois (le futur Charles X). Comme Mme de Genlis avec les enfants d'Orléans, le marquis accompagnera ses élèves en exil à Turin, dès les premiers jours de l'Émigration, tandis que la marquise demeure à Paris clandestinement. Les deux époux, durant cette période pénible, correspondent entre eux et avec Isabelle de Charrière sous des noms d'emprunt pour échapper à la censure[330]. En note de bas de page à la lettre XXXII des *Petits Émigrés*, où les lettres sont camouflées dans les boutons des fleurs artificielles et les cartons les contenant, Mme de Genlis, quant à elle, explique : « Je connais quelqu'un auquel on a écrit ainsi plusieurs fois[331]. »

---

329. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre XXXII, Édouard d'Armilly à Auguste de Palmène, t. I, p. 203-205.
330. Isabelle Vissière, « Lever de rideau », dans Isabelle de Charrière, *Une aristocrate révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 34.
331. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre XXXII, Édouard d'Armilly à Auguste de Palmène, t. I, p. 205, n. 1.

Les romancières, dans leurs œuvres, tout en évitant de se prononcer sur les graves questions politiques qui fermentent dans la France révolutionnaire, se veulent historiennes, chroniqueuses de la « petite histoire », soit de l'histoire quotidienne, ces faits méconnus qui se sont fréquemment répétés, soit de petits drames personnels qui sont survenus aux proscrits de la Révolution, mais que la grande Histoire n'a pas cru bon de retenir. Ce réalisme ne touche pas qu'aux questions postales, mais aussi à d'autres réalités que les émigrés ont vécu plan personnel. Parmi elles, on notera les quelques mariages contractés entre aristocrates et roturiers ou étrangers, dans un but de sécurité, événements devenant des épisodes dramatiques par excellence dans les romans qui s'en inspirent. Dans les *Lettres de la Vendée*, un roturier doit promettre à la municipalité d'épouser une aristocrate, l'héroïne Louise de K***, s'il désire la sauver de l'exécution capitale qui l'attend. Dans *Alphonse de Lodève*, roman de la comtesse de Golowkin paru en 1807, dont nous parlerons dans le prochain chapitre, l'héroïne, la marquise de Veletri, est une Française émigrée qui a épousé un noble italien pour assurer une sécurité financière à elle-même et à sa mère. De même, dans les *Lettres de Clémence et d'Hippolite* de M^me^ Cazenove-d'Arlens, la riche tante de l'héroïne suisse, veuve de 50 ans, encore ouverte à la passion, profite de la faiblesse et de la misère matérielle d'un jeune et séduisant émigré en l'épousant en échange de l'aide financière qu'elle apporte à toute sa famille et d'articles du contrat de mariage faits en faveur de l'époux. Dans le même roman, la jeune épouse du héros éponyme est d'abord mariée avec un roturier véreux qui l'a sauvée de l'exécution capitale en prétendant devant le tribunal qu'elle n'était pas noble, dans le seul but de l'obtenir et de jouir de ses biens. Pour les membres de la famille demeurés à Paris, certains changements dans les mœurs, notamment dans la pratique religieuse dorénavant interdite, sont relatés dans les mêmes romans. Dans *les Petits Émigrés*, la sœur de M^me^ d'Armilly, M^me^ de Palmène, cache dans une armoire de sa

résidence parisienne les vêtements d'un prêtre qui célèbre clandestinement la messe dans sa demeure. Dénoncée par un de ses domestiques, elle est arrêtée par les gendarmes et enfermée. Ce phénomène est évoqué par l'historienne Lynn Hunt dans l'*Histoire de la vie privée* qui rapporte qu'à l'époque révolutionnaire plusieurs femmes cachèrent des prêtres réfractaires et aidèrent à célébrer des messes clandestines[332].

Ce réalisme de la petite histoire de l'Émigration est toutefois accompagné d'originalités sur le plan romanesque, par l'idéalisation des situations somme toute banales. Rien de plus étonnant dans le roman de Mme de Genlis que cette correspondance assumée en majeure partie par des enfants, qu'on qualifierait aujourd'hui de surdoués, qui arrivent à détourner la censure la plus violente tout en s'amusant. Venant de cette fine psychologue et pédagogue de la jeunesse du temps, ce « jeu » vécu par les enfants, qui se met en place au sein du drame familial, est une véritable reconnaissance du pouvoir de l'imagination et, par extension, du roman. Pour les correspondants enfantins, l'utilisation des stratégies épistolaires va au-delà de la stricte fonction de sûreté. Elle permet une percée dans l'imaginaire, joue une fonction ludique qui, en leur faisant supporter les peines de l'exil, ne les empêche pour autant pas de suivre les recommandations des adultes. Et le lecteur ne peut que sourire quand, au rappel et au retour en France de la famille à la fin du récit, les enfants continuent d'utiliser le code qu'ils s'étaient inventé (les pseudonymes servant à masquer les noms de lieux et de personnes et à tromper la censure), alors que les correspondants adultes, qui avaient abandonné par précaution leur identité durant leur exil, reprennent bien évidemment, pour communiquer, leurs véritables noms et titres.

---

332. Lynn Hunt, « Révolution française et vie privée », dans *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre,* sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby, Paris, Seuil, 1987, p. 34-35.

Si, dans une représentation parfois réaliste, souvent idéaliste, les romancières ont fait des stratégies postales une occasion pour leurs personnages d'appartenir à une forme de « résistance », de devenir de véritables héros, défiant les lois du moment, il nous reste à voir que l'Émigration est avant tout considérée comme une leçon d'humilité d'où le noble doit ressortir grandi. Exclu par la force ou par la peur de son milieu socioculturel héréditaire, son établissement à l'étranger, la nécessité dans laquelle il se trouve d'exercer un métier et sa fréquentation plus assidue d'individus de conditions et de cultures différentes doivent permettre à la fois son ouverture à l'Autre, son évolution intellectuelle et la création d'un nouvel espace, celui d'une société différente, somme de ses réflexions.

## Des utopies provisoires : sur les traces de Télémaque

Femmes de la même génération, Félicité de Genlis (1746-1830), écrivaine et préceptrice avant la Révolution des princes de la famille d'Orléans, dont le duc de Chartres qui sera le futur Louis-Philippe, et Isabelle de Charrière (1740-1805), Hollandaise de culture française, devenue suisse par le mariage, pamphlétaire et épistolière prolifique, comptèrent parmi les intellectuelles aristocrates les plus en vue de l'Ancien Régime. Elles ne devaient jamais se rencontrer personnellement, mais leurs œuvres se rejoignirent dans la dernière décennie du XVIIIe siècle autour d'un épisode méconnu de l'histoire de France. Cet épisode, l'émigration massive des nobles de 1793, dont Mme de Genlis fit partie (errant en Angleterre, en Suisse, en Belgique et en Prusse), et à laquelle Isabelle de Charrière assista en toute sécurité de son domaine du Pontet à Colombier, dans la principauté de Neuchâtel[333], elles en rendirent compte essentiellement dans des romans par

333. Neuchâtel est alors sous domination prussienne.

lettres, ouvrages d'une structure « ouverte », tous plus ou moins bâtis selon le principe polyphonique des « lettres trouvées », et qui présentent moins une intrigue en bonne et due forme qu'une réflexion à voix multiples assumée par les membres de diverses familles dispersées à travers l'Europe et correspondant entre eux. Offrant au lecteur un panorama des diverses options idéologiques qui agitaient les aristocrates durant la période révolutionnaire, ces œuvres se démarquent également de la tradition en regard de l'histoire et des questions de langue et de culture, et s'opposent, notamment, à l'œuvre de Sénac de Meilhan.

La débrouillardise dont doivent faire preuve les émigrés dans l'acheminement de leur correspondance, ainsi que leur ouverture aux autres groupes sociaux et aux autres nationalités s'inscrivent dans un processus global où les personnages français nobles sont appelés à vivre une évolution (vue comme positive) en rupture complète, pour certains d'entre eux, avec leurs anciennes mœurs. En ce sens, le récit de l'Émigration est le lieu d'un apprentissage et relève, à proprement parler, de l'utopie[334], mais d'une utopie forcément provisoire, créée, si l'on peut dire, sous le coup de l'improvisation, et dont les bénéfices ne peuvent profiter qu'aux héros positifs ou, mieux encore, permettre parfois la récupération d'un personnage négatif chez qui l'absence de bouleversement politique aurait empêché l'évolution personnelle.

Dans ces romans où se déploie un espace particulier dont les règles et les valeurs s'opposent à celles de la société fuie par les personnages principaux, il paraît impossible de parler déjà d'utopie « au féminin », ce qui impliquerait un projet concerté d'invention d'un espace idéal s'opposant à l'espace conventionnel et patriarcal. Toutes deux ferventes admiratrices de Fénelon, qui subit les foudres de Louis XIV à la parution des *Aventures de Télémaque*, mesdames de Charrière et de

---

[334]. Plutôt que le plan élaboré et réfléchi d'un gouvernement ou d'une société imaginaire idéale, nous entendrons par utopie la petite communauté éphémère, le plus souvent improvisée, recréée en exil par les émigrés et les exilés, et à laquelle ils imposent une structure, un fonctionnement, dictés par des valeurs pluralistes et de collaboration, qui manquaient dans la société d'origine.

Genlis n'ignorent pas le sort réservé à l'écrivain qui remet en question l'ordre établi en critiquant l'injustice du plus fort. Elles n'ignorent pas non plus que l'utopie traduit nécessairement un malaise, probablement encore plus mal toléré de la part d'une femme, dans une société qui assure sa domination et sa mise en minorité par rapport au sexe masculin. Aussi ne retrouve-t-on pas, dans ces ouvrages, le projet politique détaillé auquel la longue expérience des deux romancières aurait pu conduire au siècle suivant. En outre, femme, la préceptrice des enfants d'Orléans est inévitablement plus prudente — de là, moins novatrice — que le fut un siècle plus tôt le précepteur du duc de Bourgogne, lequel, banni de la cour, devait finir ses jours dans son archevêché de Cambrai. *Les Petits Émigrés*, paru en 1798 à Berlin — dernière étape de l'exil de l'aristocrate —, est un roman dont les personnages positifs, fuyant Berne où s'agitent les émigrés les plus bruyants, se retranchent dans la douceur d'une vie familiale que permet le paisible village de Kussnacht, où ils privilégient les questions d'éducation et refusent d'entrer dans quelque camp politique que ce soit. Quant au premier mentor féminin de Benjamin Constant, cette « inclassable » Belle de Zuylen, comme la qualifie justement Isabelle Vissière[335], qui, lors de ses voyages à Paris avant 1789, a fréquenté tant les futurs révolutionnaires que les futurs émigrés, elle a bien du mal à faire paraître un ouvrage où elle ne prend aucune position de parti durant cette époque bouleversée où chacun devait choisir son camp. Les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* (1793) sont longtemps sans trouver l'éditeur approprié : l'un, genevois, les rejette comme étant trop « aristocrates », quand Fauche-Borel, son éditeur habituel neuchâtelois, les avait trouvées trop « démocrates », opposition qui traduit bien l'idéologie tempérée de leur auteure, anticonformiste notoire, dont le but est moins d'ériger un système politique que de dénoncer les positions

---

335. Isabelle de Charrière, *Une aristocrate révolutionnaire* , *op. cit.*, p. 133. « Belle de Charrière : au-dessus des partis, réfractaire à toute étiquette, démocrate avec les princes, aristocrate avec les patriotes, bref, inclassable. »

extrêmes, et qui fera face aux mêmes difficultés éditoriales en 1795 à la parution de *Trois femmes*.

Toutefois, si on ne peut parler de véritable utopie, ces fictions, écrites respectivement par celle qui vécut l'événement et par celle qui en fut spectatrice[336], se rejoignent dans la représentation d'un nouvel espace, celui de l'émigré(e), espace fragile, mobile, d'un apprentissage de soi et d'une ouverture à l'Autre. Inspirée en partie de l'histoire de Télémaque — peut-être davantage, d'ailleurs, du Télémaque de Fénelon que de celui d'Homère —, la création de ce nouvel espace permet l'idéalisation d'un *modus vivendi* à l'intérieur duquel les rôles et le statut impartis à chacun sont redéfinis. En opposition à la patrie abandonnée à la hâte par leurs personnages, les deux romancières fondent un lieu utopique forcément éphémère, où se dessinent les valeurs modernes du cosmopolitisme — celui de la jeune Belle de Zuylen, exaltée par son sentiment d'apatride —, du « multiculturalisme » et du multilinguisme — que prônait M[me] de Genlis dans ses activités préceptorales de Bellechasse auprès de Mademoiselle et du jeune duc de Chartres, et que l'Émigration lui permit, mieux que tout autre événement, de mettre à l'épreuve.

Nous verrons l'effet de ce lieu utopique sur le « personnage positif », c'est-à-dire sur l'émigré qui sait profiter de façon enrichissante du drame collectif, la lettre devenant pour lui un outil d'introspection où inscrire le travail sur soi. Sept traits communs aux différents romans seront retenus : l'occasion de formation constante qu'offre l'Émigration; l'idéal que représente une position politique modérée vers laquelle doit tendre le héros; l'apprentissage de la langue et de la culture du pays d'accueil; le « repoussoir » que constitue l'émigré ethnocentriste; l'importance particulière que joue la Suisse comme modèle politique; l'exercice d'un métier productif par l'émigré comme facteur de rapprochement entre les groupes sociaux

---

[336]. Isabelle Vissière explique que « le drame français restait pour les Charrière un spectacle, un sujet de réflexion : quand en avril [1792], son mari était allé avec un ami passer un mois à Paris, Belle avait noté : c'est “pour voir de près ce dont ils jugent depuis longtemps de loin”. Tout simplement. » (*Ibid.*, p. 180)

et les sexes; finalement, le caractère provisoire de l'utopie, qui s'achève sur la rentrée en France et le retour à l'ordre.

### ***Visée pédagogique***

> *Jamais, sans la Révolution, les dames de la cour de France n'auraient connu l'étendue de leurs forces morales et physiques.*
> Mme de Genlis, *les Petits Émigrés*[337].

Moins caractérisé que les autres héros de la fable, Télémaque, parti à la recherche de son père, n'apparaît qu'au début et à la fin de l'épopée homérique dont l'essentiel est consacré au périple d'Ulysse. L'imprécision du personnage, ayant offert maintes possibilités à Fénelon qui voulait en faire un double du duc de Bourgogne dans sa réécriture de 1694-1695, fournit une figure de référence par excellence aux libres adaptations des romancières de l'Émigration voulant donner un modèle du parfait jeune émigré qui envisage philosophiquement sa nouvelle condition. En effet, il ne faut pas négliger le rôle didactique de ces œuvres et l'ouverture que permet la figure, plus ou moins définie par la tradition, du fils d'Ulysse, élève idéal dont le perpétuel mouvement — géographique — permet la diversité des apprentissages. Si *les Aventures de Télémaque* furent l'ultime étape d'un préceptorat, celui du petit-fils de Louis XIV, Mme de Genlis ne cache pas non plus, dans sa préface, le rôle pédagogique que doit jouer son ouvrage, en 1798, auprès de ses petits-enfants, auxquels il est dédié :

> Le sort qui nous sépare ne peut du moins m'empêcher de m'occuper de vous. Cet ouvrage que je vous offre, n'est cependant pas fait pour l'enfance; mais je le crois

---

[337]. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre XLIX, le chevalier d'Iselin à la baronne de Blimont, t. I, p. 285.

> écrit avec assez de simplicité et de clarté pour que vous puissiez le comprendre, et dans quelques années vous le relirez avec plus de fruit encore[338].

Les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* tendent au même but, étant écrites à l'incitation de Camille de Malarmey de Roussillon, jeune émigré réfugié à Neuchâtel sur lequel la bonne dame de Colombier exerçait un véritable magistère et qui servit de modèle à Alphonse, héros et principal correspondant du roman.

La visée pédagogique des œuvres passe d'abord par l'exemplarité qu'offrent les personnages principaux, qui sont en apprentissage constant. Ceux-ci, qu'ils soient enfants ou adultes, ne sont pas nécessairement montrés comme des modèles d'élèves parfaits, mais plutôt comme étant en quelque sorte fortunés dans leurs malheurs, Isabelle de Charrière et Mme de Genlis partageant la conception que le lieu de l'émigration est particulièrement propice à l'apprentissage et à l'évolution de la mentalité. Elles rejoignent en cela Fénelon. Si les spécialistes, dont Jeanne-Lydie Goré[339], comparent souvent la Bétique de Fénelon dans *Télémaque* au lieu du chef-d'œuvre de More, *Utopie*, il n'est pas moins pertinent de comparer l'espace mobile de l'exil, imposé par les dieux au héros, à une utopie, lieu idéal, multiple et multinational — d'un apprentissage lui aussi idéal. Brillamment orchestré par Athéna (Minerve chez Fénelon) qui se dissimule sous les traits de Mentor[340], le voyage de Télémaque, motivé par le retard d'Ulysse et la mise en péril du royaume

---

338. *Ibid.*, « Épître dédicatoire à mes petits-enfants », t. I, p. iii.

339. Dans Fénelon, *les Aventures de Télémaque*, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 1987, texte établi, avec introduction, chronologie, notes, choix de variantes et bibliographie par Jeanne-Lydie Goré. Voir, entre autres, Livre VII, p. 594, n. 8.

340. À son départ, Ulysse chargea Mentor, vieil habitant d'Ithaque, de noble famille, de l'éducation de Télémaque. Mentor accompagna constamment et soutint Télémaque, notamment lors du périple du prince parti à la recherche de son père dont l'absence prolongée met en péril le royaume. Athéna, en plusieurs occasions, prit les traits de Mentor. Celui-ci demeure parmi les figures mythologiques privilégiées dont s'inspirent le XVIIIe et le XIXe siècles. Depuis le renouvellement de la légende par Fénelon en 1699 (date de la parution de l'ouvrage), on retient de Mentor à la fois son rôle d'éducateur, sa fonction de remplaçant, mais aussi son interchangeabilité, du moins ses visages multiples, ou plutôt son visage unique que les autres empruntent. Ses caractéristiques se refléteront dans l'utilisation qu'en font les romancières épistolaires du début du XIXe siècle.

d'Ithaque, n'était pas plus souhaité par les responsables de l'éducation du prince que ne l'est l'Émigration dans celle des jeunes aristocrates des romans de mesdames de Charrière et de Genlis; pour eux tous, cependant, spontané et improvisé, il se révèle incontestablement plus formateur qu'une simple mise en pratique des préceptes inculqués précédemment dans le milieu clos des leçons données dans le domaine patriarcal héréditaire.

Chez M^me^ de Genlis, les personnages éducateurs ne ratent aucune occasion de tirer profit de l'exil. Nous commencerons par un exemple des plus représentatifs de la pédagogie genlisienne et qui touche à l'art épistolaire. Demeurée avec sa mère à Kussnacht, la petite Juliette, benjamine du couple d'Armilly, envoie une lettre à son père, parti régler leurs affaires à Fribourg. La séparation du père et de la fille étant exceptionnelle, Juliette prend grand plaisir à exercer ses talents d'écriture. Le père lui répond par une missive aimable, mais se terminant par de rigoureux conseils en matière de correspondance :

> Votre écriture devient très jolie, mais je n'ai point encore vu de lettres de vous, sans deux ou trois *pâtés*, et en outre elles sont toujours pliées de travers. Tout ce qui sort des mains d'une femme doit avoir un certain air de propreté et d'élégance, et vous n'avez pas encore acquis ce genre de grâce. Je ne sais pourquoi depuis quelque temps vous écrivez sur du petit papier à billet. Beaucoup de femmes choisissent de préférence ce papier pour écrire leurs lettres; mais celles qui ont du goût et qui écrivent bien n'emploient que du grand papier à lettres. Il est ridicule et en quelque sorte peu poli d'écrire à ses amis sur un format in-16, dont quatre pages n'en valent pas une de papier ordinaire; c'est annoncer qu'on a très peu de choses à dire. Il y a aussi de la tromperie à donner ces quatre petites pages pour une grande lettre; ce papier n'est bon que pour des billets d'une rue à l'autre, mais écrire ainsi par la poste est de mauvais goût. D'ailleurs, il est impossible de bien écrire avec un tel papier; les répétitions n'y frappent pas les yeux, parce que plusieurs lignes les séparent, quoique dans le fait elles soient très rapprochées. Aussi je n'ai jamais vu de lettres dans cette forme qui fussent passablement écrites; et, sans aucune exception, toutes

> les femmes écrivant bien que j'ai connues ne se servaient que du papier ordinaire. Je suis étonné que votre maman ne vous ait pas dit tout cela[341].

Cette réprimande à la petite Juliette est non seulement typique de l'enseignement de Mme de Genlis, qui avec ses élèves insistait beaucoup sur l'excellence des langues parlées et écrites, mais aussi de son sens pratique et de sa volonté de tirer parti de toutes les circonstances. Mais si, dans cet exemple, l'auteure veut clairement montrer que l'éducateur peut aller jusqu'à voir un avantage dans la séparation d'avec son élève, il y a d'autres situations où mentor et pupille, réunis dans l'exil, trouvent dans celui-ci le lieu par excellence de la poursuite d'un apprentissage commencé auparavant.

Ainsi, le précepteur du jeune et difficile chevalier d'Ermont, l'abbé du Bourg, est sans doute, de tous les personnages du roman de Mme de Genlis, le plus heureux habitant de la petite communauté d'émigrés de Richterweil. Dans une lettre à son collègue, l'abbé ***, il fait part de l'amélioration notable de ses conditions de travail depuis l'éloignement de la capitale française et l'établissement de la famille d'Ermont dans cette paisible petite ville suisse :

> Je suis toujours aussi content de mon élève : il n'a pas un esprit très étendu, mais il est impossible d'avoir un caractère plus droit et une âme plus sensible. Avec ces deux choses, un instituteur peut tout faire. [...] Je serai bien aise que vous puissiez juger par vous-même des progrès de mon élève; je vous assure que vous le ne reconnaîtrez pas. Il faut convenir qu'il est plus facile de bien élever un jeune homme dans une petite chaumière de Richterweil que dans un superbe hôtel de la rue de Grenelle à Paris. Si les enfants émigrés ne gagnent pas au milieu de tous ces désastres une meilleure éducation, ce sera sans doute la faute de ceux qui les conduisent[342].

---

341. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre LIII, M. d'Armilly à Juliette, t. , p. 298-299.
342. *Ibid.*, lettre XVI, l'abbé du Bourg à l'abbé ***, t. I, p. 62.

Or, non seulement le lieu de l'émigration est plus propice à l'étude et à une certaine évolution intellectuelle, mais l'Émigration en tant que telle — la conséquence de la Révolution — est un événement dont on peut retirer un enrichissement, comme en témoigne cet extrait d'une lettre qu'un père, le même M. d'Armilly que dans le premier exemple, envoie à son fils aîné, duquel ressort de façon évidente la leçon d'humilité, mais également une exhortation à ne jamais se mêler de la vie politique (c'est un motif récurrent chez cette romancière) :

> Veux-tu vivre pour acquérir des dignités et des richesses ? songe à celles que nous possédions il y a si peu de temps, et vois ce qui en reste. Des biens si fragiles méritent-ils que l'on se dévoue à l'ambition de les accumuler ? Veux-tu vivre pour obtenir une grande réputation et l'amour de tes concitoyens ? réfléchis à l'inconstance de la multitude, porte tes regards vers Paris, vois l'inconséquence et l'absurdité de ce peuple malheureux, et tu sauras apprécier les couronnes qu'il distribue. Que l'exemple de quelques-uns de tes compatriotes t'apprenne encore combien peut être funeste la célébrité, même acquise avec gloire; un nom éclatant dans la proscription est un malheur de plus [...]. Les grands hommes ont toujours été les objets des plus odieuses injustices, leurs contemporains ne les ont jamais loués dignement que dans leurs oraisons funèbres. Profite, mon ami, des événements terribles qui se passent sous tes yeux; ce ne sont point des historiens peut-être infidèles ou mal instruits qui te parlent, c'est le tableau frappant de toutes les passions humaines qui se déroule devant toi; tu peux acquérir en quelques années l'expérience de plusieurs siècles[343].

Expérience qui profite aux émigrés, la Révolution doit également servir à l'éducation des aristocrates parisiens non émigrés, comme l'écrit Mme de Palmène, qui est restée à Paris, à sa sœur Mme d'Armilly :

> Du moins, chère sœur, nos infortunes serviront à l'éducation de nos enfants, ils en seront un jour plus généreux, plus fidèles en amitié. Je plains les parents qui ne voient pas le parti que des instituteurs peuvent tirer de ces funestes événements. Ils

---

343. *Ibid.*, lettre III, M. d'Armilly à son fils Édouard, t. I, p. 11-12.

> sont à plaindre en effet, car il ne doivent attendre nul bonheur des enfants qu'ils auront élevés dans l'insouciance des malheurs de leurs proches, persécutés ou proscrits[344].

Par ces quelques remarques écrites par ses personnages les plus positifs, la romancière affiche clairement ses couleurs : un roman de l'Émigration doit servir d'exemple. Il y a plus intéressant encore : une dichotomie s'impose dans l'esprit de l'auteure entre la génération éduquée en exil et celles qui précèdent, à moins que celles-ci ne retirent également des bienfaits du malheur. Ainsi s'opposent irrémédiablement le chevalier d'Ermont, heureux d'avoir développé des talents d'artiste que lui aurait interdits son rang social à Paris, et ses parents, qui s'accrochent désespérément à leur projet contre-révolutionnaire, tandis que les parents des jeunes d'Armilly, qui voient dans l'Émigration non pas un lieu idyllique, mais, plus philosophiquement, un mal pour un bien, se rapprochent de leurs enfants, toute la famille privilégiant la création d'un nouveau foyer, réglé, protecteur et propice à la poursuite de l'étude.

Le fonctionnement et la tranquillité de ce foyer « positif » des d'Armilly, comme de celui des *Trois femmes* d'Isabelle de Charrière, dépend cependant essentiellement du bannissement des douloureuses questions politiques.

### *Neutralité politique ou position modérée*

L'analyse des idéologies[345], liée à la question des voix utilisées par les romancières dans leurs romans par lettres, est particulièrement révélatrice lorsqu'on la compare avec celle de *l'Émigré* de Gabriel Sénac de Meilhan, seul

---

344. *Ibid.*, lettre XXX, M^me^ de Palmène à M^me^ d'Armilly, t. I, p. 189.

345. Par ce terme, nous entendrons non seulement les options politiques des personnages (révolutionnaires, monarchistes et modérés), mais également leurs opinions en ce qui concerne les rapports entre les différentes conditions sociales et cultures, et entre les hommes et les femmes.

ouvrage actuellement considéré par l'histoire littéraire comme un classique du roman de l'Émigration, roman écrit en fait sous le signe de la glorification du patriarcat, tant par ses accents nationalistes que par sa volonté de maintenir les valeurs de la société hiérarchique de l'Ancien Régime. Cette comparaison se fera aisément à partir des différents lieux choisis par l'émigré pour son établissement : la terre et le château des Lœwenstein dans le cas de Saint-Alban, héros de Sénac, le bourg de Kussnacht en Suisse allemande des d'Armilly chez Mme de Genlis, l'Angleterre rurale d'Isabelle de Charrière dans les *Lettres trouvées* et son village westphalien d'Altendorf dans *Trois femmes*.

Dans les lettres qu'il envoie aux membres de sa famille, Saint-Alban, le héros du romancier émigré, fait l'apologie de Louis XVI et de Marie-Antoinette; il y retrace même, remontant jusqu'à Henri IV, les glorieux moments de l'histoire de France. Lors de la scène de la rencontre avec la famille allemande qui lui offrira l'hospitalité, un processus de reconnaissance aristocratique est déployé de façon à permettre la sympathie entre les deux nations. La reconnaissance par le patriarche allemand de l'uniforme du marquis trouvé blessé et évanoui sur les terres de Lœwenstein, ainsi que le discours du valet de Saint-Alban qui vante les anciens honneurs et possessions de son maître contribuent à rendre les malheurs de celui-ci intéressants. Quelques jours après la rencontre, Émilie de Wergentheim, confidente épistolaire de la comtesse de Lœwenstein, écrit ingénument : « Je crois que le marquis que vous avez ramassé doit se trouver, dans son désastre, bien heureux d'être ainsi soigné, dans un bon château, par de belles et illustres princesses[346]. » On comprend vite que, chez Sénac, ni le héros ni aucun des personnages destinateurs des lettres — Français ou étrangers, aristocrates ou roturiers — ne remet en question la structure féodale de l'Ancien Régime.

---

[346]. Gabriel Sénac de Meilhan, *l'Émigré* (1797), dans *Romanciers du XVIII^e^ siècle*, préface par Étiemble, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, lettre II, d'Émilie de Wergentheim à la comtesse de Lœwenstein, t. II, p. 1559.

Bien que Félicité de Genlis, avant Thermidor, soit l'égérie de Philippe-Égalité et qu'elle vante les bienfaits de la République au duc de Chartres dans son préceptorat, et bien que l'œuvre de jeunesse d'Isabelle de Charrière soit foncièrement anti-aristocratique, les deux femmes se distinguent, quant à elles, dans leurs récits, par la souplesse de leur pensée et par le rejet de toute forme de radicalisme. Comme Germaine de Staël, qui publie en août 1793, en Angleterre et en Suisse où elle s'est réfugiée, ses *Réflexions sur le procès de la Reine*, honnie également par les jacobins *et* par les royalistes pour son esprit constitutionnel, Isabelle de Charrière, que ce soit dans ses lettres, ses écrits polémiques ou ses romans, n'a jamais caché la haine qu'elle nourrissait pour le dogmatisme féroce des contre-révolutionnaires *et* pour celui des jacobins. Ses six *Lettres d'un évêque français à la nation*[347], par exemple, sont signées par un narrateur qui, n'étant d'aucun parti, suggère des réformes modérées de l'État. Félicité de Genlis, dans toutes ses œuvres postrévolutionnaires, peindra également les ridicules des royalistes *et* ceux des républicains acharnés. Dans *les Petits Émigrés*, le clan d'Armilly, qui reste neutre et consacre tout son temps à la vie familiale et à l'éducation des enfants, sans jamais perdre de vue la situation en France, mais en laissant les discussions politiques à ses compatriotes émigrés plus bruyants, semble adopter le seul comportement décent dans l'Émigration[348]. Les personnages positifs des romancières peuvent se contenter d'une vie paisible — voire enrichissante — à l'étranger, et le principal objet de la quête dans *les Petits Émigrés* comme dans les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* demeure la réunion de tous les membres du clan — au départ

---

347. Isabelle de Charrière, *Lettres d'un évêque français à la nation*, Neuchâtel, Fauche-Borel, 1789. Il y a une édition moderne dans Isabelle de Charrière, *Une aristocrate révolutionnaire, op. cit.*

348. Les lettres envoyées à Paris, particulièrement, font totalement abstraction des questions politiques, phénomène qui tient sans doute autant au bon goût qu'on veut garder qu'à la peur de la censure. Élisabeth Vigée-Lebrun, reproduisant dans ses *Souvenirs* quelques lettres intégrales, dont une de ses missives au paysagiste Robert, cette dernière contenant des descriptions détaillées de Rome et des environs, où elle commence son émigration, bien que datée du 1er décembre 1789, ne contient ni question ni commentaire relatifs à la situation politique en France. (Élisabeth Vigée-Lebrun, *op. cit.*, t. I, p. 162-168.)

dispersés — sains et saufs, dans le bonheur familial que leur procure une relative liberté hors de la France. Cette liberté et ce bonheur personnel, même dans le luxe d'un château d'outre-Rhin et avec la perspective du riche mariage que lui propose la comtesse Émilie — mariage d'amour de surcroît —, ne peuvent pas même être envisagés par *l'Émigré* de Sénac dont toute la quête tient au rétablissement de la Couronne.

De la même façon que Mentor livrait chacune de ses leçons à Télémaque sur les différentes terres où les menait leur périple, les deux personnages devisant sur les avantages et désavantages de différents systèmes politiques, le lieu de l'Émigration du roman féminin se présente comme un lieu d'apprentissage dans lequel est prévue une remise en question tant de l'Ancien Régime que de la Révolution, tout dépendant du point de vue initial du correspondant impliqué, quitte parfois à épiloguer sur un système idéal réunissant les avantages de la République et de la féodalité[349]. Des deux émigrés et correspondants masculins principaux des *Lettres trouvées*, Alphonse, l'aristocrate, accepte de plus en plus les principes démocratiques de son correspondant, alors que Laurent, roturier et démocrate convaincu, se rend compte de certaines qualités de l'aristocratie et rêve graduellement, dans ses lettres, d'une République où certains nobles auraient un rôle à remplir. Émilie, dans *Trois femmes*, orpheline de parents ayant succombé durant l'Émigration, vit à Altendorf, petit village de Westphalie, ayant pour seule compagnie au départ sa femme de chambre Joséphine. Celle-ci apprenant à sa maîtresse les abus de sa famille avant la Révolution, l'héroïne noble, pour évoluer, doit nécessairement passer par une critique de son ancienne caste, évolution

---

[349]. On pense évidemment à une monarchie parlementaire à l'anglaise, celle que préconise justement M[me] de Charrière pour son pays natal, la Hollande, dans ses *Observations et conjectures politiques* (1788). (voir Isabelle Vissière, *Une aristocrate révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 41). Cela rejoint également des projets concrets d'utopie néoféodale de l'époque, entre autres ceux de Lezay-Marnésia. Voir à ce propos les travaux de Roland Bonnel, « “Le soc s'est ennobli sous les mains d'un bon roi” — Lumières, nature et bonheur à la veille de la Révolution ou réaction nobiliaire ? Le cas de Lezay-Marnésia », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du XVIII[e] siècle*, 12, 1993, p. 139-147.

idéologique dont témoigneront à leur tour les lettres de Gustave d'Ermont dans *les Petits Émigrés*. Farouche royaliste au départ, le chevalier d'Ermont envoie au jeune Édouard d'Armilly des lettres marquées par ses plaintes d'adolescent souffreteux, l'ennui de vivre en Suisse et les maux de tête qui l'empêchent de lire. L'influence de la famille d'Armilly, qui accepte dignement son sort, et de l'abbé du Bourg, son précepteur, l'encourage à acquérir une instruction solide à laquelle ne le destinait pas la brillante position qui était la sienne dans la France monarchique, mais qui l'aidera à surmonter les peines de l'Émigration.

### *Exil et questions linguistiques*

> *Le seul usage de la langue du pays pourra [...] finir mes inquiétudes.*
> Françoise de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*, lettre XI, de Zilia à Aza[350].

Au début de son évolution personnelle en exil, Gustave d'Ermont, personnage de Mme de Genlis dont la quête n'est pas sans rappeler celle d'un Wilhelm Meister, s'aperçoit que la source de son malheur et de son ennui réside essentiellement dans sa méconnaissance de la langue allemande qui l'empêche de communiquer avec les habitants de Richterweil. Le jeune homme apprenant bientôt cette langue, imitant en cela son camarade Édouard d'Armilly, qui la maîtrise parfaitement, et ouvrant son esprit à la nation qui l'a accueilli, les idées royalistes qu'on lui voyait au départ s'atténuent. Pour Édouard, qui s'exprime aussi bien en allemand qu'en anglais — ce qui lui donne un contrôle étendu de lui-même et de la situation —, le long voyage dans différents pays d'Europe en compagnie de Lord Selby, mentor à qui le confie son père, ne ressemble pas le moins du monde à un exil. On est loin de *l'Émigré* qui, pour connaître le bonheur de l'autre côté du Rhin, devait nécessairement habiter un château peuplé de princesses qui portaient des noms français, parlaient cette langue mieux que la leur et citaient Voltaire et Racine à longueur de journée[351].

Préfigurée dans la scène de la lettre écrite en espagnol que tentait de déchiffrer Émilie, l'héroïne d'Adèle de Souza, la question de la langue est cruciale pour le sort de l'exilé[352]. C'est une question à première vue purement pratique, mais qui

---

350. Françoise de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne* (1747), New York, The Modern Language Association of America, 1993, avec une introduction de Joan deJean et Nancy K. Miller, p. 52.

351. Particulièrement sensible durant l'Émigration, l'apprentissage des langues étrangères est une part importante de la pédagogie que prônait Mme de Genlis, même avant la Révolution, comme en témoignent ses autres romans, dont *Adèle et Théodore*, ainsi que, plus tard, ses *Mémoires*.

352. Victor Hugo fuyant Napoléon III la soulèvera dans une lettre à sa femme : « L'hiver nous pourrions aller à Londres, et l'été nous serions à Jersey. À Jersey on parle français, ce qui est

témoigne également d'un souci pédagogique ou de cette « apatridie » par choix des romancières. Isabelle de Charrière était une femme très cultivée qui maîtrisait plusieurs langues et dont la condition d'étrangère dans la bonne société de Neuchâtel et de Lausanne, comme l'a bien montré Yvette Went-Daoust[353], a déterminé toute l'œuvre. Même au temps de sa vie de jeune fille, en Hollande, elle était une apatride par choix intellectuel, professant le cosmopolitisme des Lumières. Ainsi, tandis que le problème de la langue étrangère est totalement évacué du roman de Sénac, sa connaissance ou son ignorance est non seulement thématisée mais elle entraîne des destins diamétralement opposés dans le roman féminin. Isabelle de Charrière et Félicité de Genlis font de son apprentissage une étape nécessaire à l'initiation des personnages qui, du coup, se trouvent davantage maîtres de l'espace qu'ils occupent et choisissent pour y fonder une microsociété aux valeurs généreuses et multiculturelles. Les émigrés les plus royalistes et qui croient en une Contre-Révolution évitent ou refusent cet apprentissage; l'espace de leur exil leur demeurera ainsi toujours étranger. Farouche monarchiste, la marquise d'Ermont, mère de Gustave, voit comme un mauvais présage l'intérêt de son fils pour les études et elle écrit à l'abbé du Bourg pour le prier de cesser ses leçons, arguant de l'inutilité pour un Français d'apprendre les langues étrangères :

> L'êtreude des langue me parais bien innutile. Quant on est Francais on dois se contanté de bien savoire sa langue maternêle. Mon fils antrera dant la Carriêrre Dyplaumatick, mais on parle fransais dant toute les coures de l'heurope, ainçi à quoij lui çervirais l'Allemant ? ce janre d'instrucsion n'est bon que poure les sécretêres d'anbasçade, mais les anbasadeures n'en ont aucun besoin[354].

---

précieux, aucun de nous ne sachant l'anglais » (Victor Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, 1967-1970, t. VIII, p. 998).

353. Yvette Went-Daoust, « La correspondance Belle van Zuylen-Constant d'Hermenches : enfermement et cosmopolitisme », dans *Expériences limites de l'épistolaire : lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, textes réunis et présentés par André Magnan, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 327-341.

354. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre XII, de la marquise d'Ermont à l'abbé du Bourg, t. I, p. 49.

Comme on peut le voir, le préjugé contre les langues étrangères accompagne une orthographe déficiente, Mme de Genlis voulant illustrer le préjugé aristocratique essentiellement parisien (et bien du XVIIIe siècle) selon lequel l'orthographe est une préoccupation d'ordre bourgeois[355]. C'est une idée que ne partageait manifestement pas l'auteure, qui fait de sa maîtrise un élément essentiel, à la base de l'éducation que reçoivent ses *Petits Émigrés*, eux qui, de plusieurs manières, s'embourgeoisent positivement dans le roman. En cela, l'évolution de Gustave d'Ermont est exemplaire, l'orthographe, la syntaxe, le style et la qualité d'ensemble de ses lettres s'améliorant de façon évidente tout au long du récit. On constate par là que l'intérêt pour l'apprentissage des langues étrangères chez les personnages positifs des romancières ne vise pas qu'à résoudre une difficulté pratique, communiquer avec les autochtones des contrées qui les accueillent. Il s'inscrit dans une attitude intellectuelle où, comme nous le verrons, le souci de perfectionnement personnel va de pair avec une ouverture à l'Autre et avec le point de vue politique modéré que nous avons abordé plus haut.

Comme Mme de Genlis avec l'opposition entre le jeune Gustave d'Ermont, plus modéré à mesure qu'il s'instruit, et ses parents, fidèles à la Contre-Révolution et méprisant les connaissances de l'esprit, Isabelle de Charrière fait elle aussi le rapprochement entre l'application dans les lettres en général et l'éloignement des affaires de l'État, et celui entre le laisser-aller intellectuel et un royalisme agressif. Ainsi se présente, dans les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, l'opposition entre le père et le fiancé de l'héroïne, Germaine : éduqué par l'Abbé des ***, un monarchiste constitutionnel, le jeune Alphonse profite de son exil pour poursuivre des études non dogmatiques que le doute philosophique apparente aux

---

355. Pour constater ce fait, il n'y a qu'à consulter des correspondances authentiques du XVIIIe siècle, celle d'Isabelle de Charrière, par exemple, où certains correspondants, Isabelle, Constant d'Hermenches et M. de Charrière — la première Hollandaise, les deux autres Suisses —, s'expriment dans un français impeccable et élégant; au contraire, le marquis de Bellegarde, prétendant d'Isabelle durant plusieurs années, Français élégant et courtisan, avec cette insouciance frivole qui caractérise son rang dans la hiérarchie européenne, fait fi de toute règle orthographique.

exigences des Lumières, tandis que le vieux marquis de ***, royaliste, est le type même du noble guerrier qui méprise les activités intellectuelles et considère les académiciens comme des parasites. Devant l'attitude d'Alphonse, double de Camille Malarmey de Roussillon, qui, par idéalisme, refuse de s'enrôler dans les troupes de la Contre-Révolution et préfère se fixer à Neuchâtel, le père de Germaine profère les sarcasmes les plus désobligeants. Comme M^me^ d'Ermont — les fautes d'orthographe en moins —, le marquis de ***, écrivant du quartier général de l'armée de Condé, accuse l'abbé responsable de l'éducation de son futur gendre d'avoir trop instruit son élève :

> Votre cher Alphonse marche sur vos traces. Mon dieu, qu'il sied bien à vingt-deux ans de disserter au lieu de se battre ! [...] À Dieu ne plaise que j'accuse le fils de mon ancien ami, de n'être pas sensible à la voix de l'honneur; mais il s'est embarrassé l'esprit de trop d'études et de raisonnements qui n'ont rien de commun avec la vocation et les devoirs d'un brave gentilhomme. Je crois, Monsieur l'Abbé, que vous y êtes pour quelque chose dans cette éducation que je n'ai jamais approuvée. Je vous ai surpris à réfuter avec lui des livres qu'il ne fallait pas réfuter, mais brûler, après les lui avoir ôté des mains. Germaine n'a-t-elle pas été infectée aussi de cette maudite manie de raisonner sur tout ! [...] Quant à Alphonse, qu'il se fasse académicien, si cela peut lui donner de quoi vivre dans la mollesse et l'indolence. [...] Sachez, Monsieur l'Abbé, que tant qu'il restera un seul brave gentilhomme français qui veuille combattre pour la Royauté, la noblesse et la foi, il trouvera en moi un frère d'armes, un second, un ami que nul danger n'étonnera, que nulle fatigue ne lassera. Dieu ne m'ayant pas donné de fils, [...] je croyais l'avoir trouvé dans celui de mon meilleur ami; mais le raisonnement et la mollesse me l'enlèvent[356].

L'opinion que l'on trouve dans cette lettre du marquis de *** repose sur une polarité des convictions dont les qualificatifs rappellent celle des sexes. Pour le marquis, d'une part, les activités de l'esprit, le doute, le questionnement intellectuel

---

[356]. Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, lettre VII, du marquis de *** à l'abbé des ***, t. VIII, p. 436-437.

sont (négativement) associés au féminin — la « mollesse » —, tandis que ces mêmes activités sont montrées, dans les lettres des personnages positifs, comme assurant au héros l'ouverture et la souplesse nécessaires pour faire face aux changements sociaux, aux différences sexuelles et culturelles. D'autre part, l'obéissance à la loi de Dieu, l'adoration de la royauté et la supériorité aristocratique (toutes trois invoquées par le marquis) sont quant à elles associées aux valeurs de force physique et à la glorification du combat, considérées comme masculines. Il nous faut à présent voir que de cette opposition entre deux types de personnages émigrés découlent deux attitudes différentes face à l'étranger.

### *Figures de l'émigré ethnocentriste*

La lettre de M^me^ d'Ermont citée plus haut invoque comme argument l'inutilité pour un Français d'apprendre les langues étrangères. Cette prétention, loin de reposer uniquement sur l'universalité de la langue française à cette époque (particulièrement parmi la noblesse européenne et en diplomatie), est un exemple parmi plusieurs autres d'une attitude ethnocentriste qui consiste, pour certains émigrés[357], en la translation dans une autre culture de la culture aristocratique française, qui va bien au-delà de la langue et touche à d'autres aspects culturels. La critique de cette attitude ethnocentriste, passant par la plume des personnages positifs (français ou étrangers), absente du roman de Sénac de Meilhan, nous semble une caractéristique essentielle du roman féminin, puisqu'on la retrouve

---

[357]. Attitude ethnocentriste dont on peut se douter qu'elle s'inspire de situations réelles. Dans ses *Souvenirs*, dont la majeure partie est consacrée à l'Émigration, Élisabeth Vigée-Lebrun relate quelques anecdotes en ce sens. Quittant Rome pour Naples en compagnie de M. Duvivier, mari de la nièce de Voltaire, madame Vigée-Lebrun, en bonne peintre, s'extasie devant la beauté des paysages italiens; son compatriote, au contraire, supportait très mal l'exil, ce qui l'amenait à dévaloriser le pays qu'il traversait et à idéaliser sa patrie perdue : « J'étais enchantée, quoique mon compagnon préférât, disait-il, les coteaux de Bourgogne ». (Élisabeth Vigée-Lebrun, *op. cit.*, t. I, p. 195.).

chez les quatre romancières qui ont écrit de façon explicite sur l'Émigration, Mlle Polier de Bottens, mesdames de Genlis, de Charrière et Cazenove-d'Arlens.

L'*incipit* des *Lettres de Clémence et d'Hippolite* de cette dernière procède à la présentation de différents types d'émigrés selon leur ouverture ou leur fermeture d'esprit. La jeune héroïne suisse, Clémence de Mezière, partie avec son père à la rencontre d'émigrés français qu'ils comptent ramener dans leurs domaines, fait part de ce voyage dans une lettre à sa mère :

> Bex, ce 21. Août 1797.
>
> Ne soyez pas inquiète, ma bonne maman, si nous n'arrivons pas dimanche. Un temps délicieux favorise notre voyage, et nous engage à le prolonger. Le commandeur de Saint-Albans met beaucoup d'agrément dans notre petite société; sa compagne [Mme de Saint-Sirant] est bien moins aimable quand elle parle de la révolution; c'est toujours avec aigreur; on croirait, à l'entendre, que le véritable motif de tant de changements est celui de lui faire personnellement de la peine, en l'obligeant à quitter son chapitre. Cette pauvre chanoinesse, par sa manière de rapporter tout à elle, pour intéresser à son sort, produit l'effet contraire. Le commandeur ne se plaint jamais, et sa douce résignation inspire un vif intérêt, le sentiment qui le porte à rechercher les malheureux pour adoucir leur situation, montre combien il méritait d'être heureux; cet homme respectable consacre la plus grande partie de l'argent qu'il a sauvé de France au soulagement de ses compatriotes. [...] L'aubergiste de Bex est très honnête, très prévenant. Nos chambres sont bonnes. Madame de Saint-Sirant est occupée dans ce moment à prouver à l'hôte, qu'en France on aurait tiré meilleur parti de sa maison[358].

Le rapprochement idéologique des deux héros, la Suisse Clémence de Mezière et le jeune émigré français solitaire, Hippolite d'Ivri, se fait précisément, avant même leur première rencontre, autour de leur critique de l'attitude générale des Français émigrés. Dans sa première lettre, Hippolite complète sans le savoir le tableau esquissé précédemment par Clémence :

---

358. Mme Cazenove-d'Arlens, *op. cit.*, lettre I, de Clémence de Mezière à sa mère, t. I, p. 1-2 et p. 7.

> Bex, ce 20. Septembre 1797.
> Je suis depuis deux mois ici, mon cher Édouard, plus calme et moins malheureux que je ne l'étais à Hambourg; la mélancolie a succédé au désespoir qui altérait ma raison. La vue de mes compatriotes, leur insouciance, leur légèreté, leurs projets insensés, aigrissaient ma douleur. Le lieu que j'habite, m'offre des distractions plus analogues à la disposition de mon âme; les objets extérieurs agissent doucement sur moi, je n'entends parler ni de folles amours, ni d'intrigue politique. [...] Je [me] suis arrangé un appartement; le pays est charmant, j'ai repris le goût de l'étude, et n'ai d'autre société que celle d'un jeune botaniste des environs[359].

Comme Alphonse, le héros d'Isabelle de Charrière, comme les d'Armilly, chez Mme de Genlis, le héros de Mme Cazenove-d'Arlens préfère vivre son émigration dans la solitude et la neutralité, et il refuse de se joindre à l'armée de Condé, ce que lui reproche vivement sa compatriote, Mme de Saint-Sirant, qu'il rencontrera chez les Mezière. En effet, si ce n'était du drame de la mort de sa mère et de la perte de ses domaines, toutes deux causées par la Révolution, on voit qu'Hippolite, héros bien « préromantique », trouverait l'Émigration en accord avec les dispositions de son âme, son but étant dorénavant d'accomplir sa destinée et d'éviter tout rapport avec ses compatriotes, auxquels il reproche un goût prononcé pour les « folles amours » et l'« intrigue politique », l'« insouciance » et la « légèreté ».

Chez les quatre romancières, l'attitude ethnocentriste reprochée aux émigrés se trouve le plus souvent chez des personnages féminins. À la lettre V du même roman, Clémence de Mezière raconte à son amie Pauline de Verni ce qui suit :

> J'ai passé hier la soirée chez la belle cousine; il y avait plusieurs femmes françaises, bien décidées à être aimables. Ne trouves-tu pas, Pauline, qu'on découvre aisément dans les manières de ces belles dames, combien elles se trouvent supérieures à nous ? Lorsqu'elles veulent nous adresser un compliment flatteur, c'est toujours par une comparaison avec les manières françaises : on est aimable *comme à Paris*, on a de

---

359. *Ibid.*, lettre III, Hippolite d'Ivri à sir Édouard Clarendon, t. I, p. 20-21.

> la grâce comme si on avait *vécu longtemps à Paris*, et que la grâce et l'esprit eussent une patrie[360].

Plus tard dans le roman, Hippolite se plaindra à son mentor de l'attitude de sa femme, Hortense — épousée pour obéir aux dernière volontés de sa mère —, lors de leur émigration à Londres :

> Vous connaissez la tournure des femmes anglaises; leurs usages, leurs goûts. Hortense dont l'intérêt serait de plaire à Mme de Meadow [leur hôtesse], ne cesse de répéter à tout propos : *À Paris, ce n'est pas l'usage; en France nous faisons tout autrement.* J'ai vu l'instant avant-hier où elle demanderait à Mistriss Smith (gouvernante de la maison) d'adopter la cuisine française; assujettir toute une maison à ses goûts, lui paraissait une chose toute naturelle[361].

En 1803, Mlle Polier de Bottens, traductrice prolifique de plusieurs romans allemands, fait paraître chez l'imprimeur Paschoud à Genève un roman épistolaire *Félicie et Florestine*, dans lequel des Neuchâtelois voient leur tranquillité bouleversée par l'arrivée d'aristocrates français que la Terreur chasse de leur patrie et qu'ils se voient forcés d'accueillir. Les personnages suisses, dont le point de vue domine dans le récit, sont d'emblée décrits dans une attitude plus moderne et bourgeoise, voire plus « européenne ». L'héroïne, Félicie de Silviane, célibataire et héritière, décide, comme premier geste de liberté que lui donne sa récente fortune au début du roman, la démolition des murs, défense de l'antique forteresse de son domaine, qu'elle remplace par des claires-voies, s'attirant ainsi la sympathie de ses voisins, toutes appartenances sociales confondues, et les sarcasmes d'un seul aristocrate âgé et borné. Les disputes entre l'héroïne et ce voisin, M. de Sernans, attaché par pure habitude à ses privilèges féodaux, se font sous le signe de la

---

360. *Ibid.*, lettre V, de Clémence de Mezière à Pauline de Verni, t. I, p. 23-24.
361. *Ibid.*, lettre LX, Hippolite d'Ivri au Commandeur de Saint-Albans, t. II, p. 109.

moquerie rituelle, symptôme de la vétusté des questions de conditions sociales dans cette principauté entièrement régie par un bonheur et une tranquillité à la suisse, mais qui se verra rapidement ébranlée par l'arrivée des Français.

L'opposition entre les caractères suisse et français ressort particulièrement lorsqu'on superpose les lettres que l'héroïne, Félicie de Silviane, envoie à sa confidente, M[lle] de Saint-Alme (particulièrement les lettres XVI, XVII et XIX), et celles que le marquis de Fonrose, émigré, envoie à son correspondant à l'armée de Condé, le vicomte de Saint-Lys (lettres XVIII, XXIII, XXXIV). Dans un langage simple, la première y témoigne de son souci d'accueillir convenablement les émigrés, tout en se posant, par la force des choses et pour faire plaisir à sa correspondante, en observatrice à la fois de leurs mœurs et de l'influence qu'ils exercent sur la petite communauté helvète. On y lit entre autres que la microsociété formée par le voisinage de Félicie se trouve sur certains points modifiée par la présence française. Par exemple, les arts d'agrément, qui se limitaient à la musique certains soirs de réception intime à Jolival ou à Sernans, font place à l'art déclamatoire et au théâtre, sous l'influence des pressions de la famille de Fonrose, ce que l'auteure veut sans doute montrer comme symbolique du caractère superficiel français et ce que regrette l'héroïne, malgré la séduction qu'exerce sur elle le talent déclamatoire du marquis :

> Il me semble qu'il peut être dangereux pour une jeune personne de lui apprendre à exprimer tous les sentiments; ce ne peut être qu'aux dépens de la sincérité. Je crois que si j'avais l'éducation d'une fille à faire, j'éviterais de lui donner le talent de la déclamation; il est charmant sans doute, mais il n'est pas sans danger. Madame de Lézieux pense comme moi; car Florestine m'a dit qu'elle ne voulait pas qu'elle apprît à lire dans le genre de M. de Fonrose; elle veut bien que sa fille sente ce qu'elle dit, mais elle ne veut pas qu'elle l'exprime trop vivement[362].

---

362. M[lle] Polier de Bottens, *op. cit.*, lettre XVII, de M[lle] de Silviane à M[lle] de Saint-Alme, t. I, p. 300-301.

L'argument du manque de sincérité et de la trop grande importance accordée à l'expression des émotions plus qu'aux émotions elles-mêmes se double dans l'esprit suisse de M^lle^ de Silviane du danger de l'amour-propre que sous-tend l'art déclamatoire qui atteint jusqu'au tout jeune fils de Fonrose, Hippolite, que l'héroïne décrit dans une lettre ultérieure :

> [Il] a huit ans, il est très beau, l'idole de son père dont il est l'image, et qui lui communique déjà son talent pour la déclamation. Le petit Hippolite récite à merveille le rôle de Joas dans *Athalie*; mais je crains que ce talent précoce ne réponde pas à l'espérance du Marquis; il est rare que ces éducations un peu forcées réussissent. Je trouve aussi qu'il est dangereux d'exciter l'amour-propre dans un âge aussi tendre; si celui d'Hippolite va en augmentant (ce qui est probable, l'amour-propre ne s'arrête pas), à vingt ans, il sera insupportable. La manière dont il se prépare à débiter son rôle, l'air indifférent avec lequel il reçoit les éloges, qu'il trouve sans doute au-dessous de son talent, tout annonce déjà l'excès de son amour-propre[363].

Bonne et charmante malgré sa superficialité, la marquise de Fonrose n'est pas tant l'objet des critiques de Félicie de Silviane que le marquis, libertin et monarchiste, type même du noble français devenu, aux yeux des Suisses, insupportable et ridicule en cette aube du XIX^e^ siècle, inflexible dans ses mœurs séculaires, malgré la Révolution et la disparition de ses semblables. Souvent cité dans les lettres des correspondants, Fonrose est un personnage qui parle le langage du siècle qui se termine. Il est le seul à prononcer des jurons (« parbleu », « diable », etc.), qui servent de marques de ponctuation à son discours. Bien que Fonrose, personnage important, n'écrive que trois des 78 lettres composant le roman (les lettres XVIII, XXIII et XXXIV), celles-ci prennent un relief particulier dans des échanges épistolaires composés en majeure partie de correspondants

---

363. *Ibid.*, lettre XIX, de M^lle^ de Silviane à M^lle^ de Saint-Alme, t. I, p. 323-324.

suisses. La lettre XVIII, qui raconte à son correspondant son établissement et ses premières rencontres dans la province suisse, est celle d'un Valmont qui aurait émigré et qui, refusant avec obstination de se laisser déstabiliser et essentiellement soucieux d'employer agréablement le temps qu'il passera dans la principauté, pose les bases d'éventuelles entreprises de séduction :

> Nous avons [...] choisi une demeure bien champêtre, près d'un village, d'un château, de quelques maisons de campagne. Tout cela est habité par une bonne société, meilleure en vérité que celle qu'on trouve dans nos provinces. Il y a de jolies femmes, des hommes médiocres, et un ton de simplicité et de bonhomie, tout à fait touchant, qui n'exclut pas cependant le goût et la politesse. Je suis même surpris que dans un petit coin du monde aussi ignoré, il y ait un rassemblement de gens aussi passables. Mes plaisirs ne seront ni vifs, ni brillants, mais je ne m'ennuyerai pas. [...] Ce sont tous des originaux bons pour le détail de la vie, et dont je tirerai parti. Je les ai déjà subjugués par ma lecture. Je te dirai bien qu'il n'y a vraiment qu'une seule personne à distinguer dans ce petit cercle; c'est un être amphibie, auquel je ne comprends rien, une femme jeune encore, passablement jolie, assez riche, et qui vit seule dans une maison de campagne. [...] C'est une Demoiselle, jouissant de tous les charmes de la liberté, et n'en abusant pas, dit-on; le croira qui voudra, certes ce ne sera pas moi, je lui suppose trop d'esprit pour ne pas savoir profiter de son indépendance. [...] Je serais parbleu tenté, pour passer le temps, de prouver à M^lle^ de Silviane, que la manière française est plus agréable, plus commode, et de lui en donner quelques leçons. Il y a bien aussi une petite Florestine dont je pourrais me charger, mais c'est l'enfant qui vient de naître; elle est charmante, et surveillée par une mère prude et sévère : c'est attrayant. Je veux d'abord commencer par M^lle^ de Silviane, je réussirai sûrement, et je pourrai essayer après l'autre aventure[364].

Outre les jurons, le style est typique du libertin du XVIII^e^ siècle, au langage dépassé, au discours hédoniste — son univers se divise essentiellement en deux extrêmes, l'ennui et le plaisir vif — et condescendant — « une demeure bien champêtre », « tout cela est habité », « un rassemblement de gens aussi passables ».

---

[364]. *Ibid.*, lettre XVIII, du marquis de Fonrose au vicomte de Saint-Lys, t. I, p. 310-316.

L'échec de cette imitation de Valmont dans ses entreprises, qui s'explique par la transplantation impossible d'un tel personnage, est d'autant plus pitoyable que Félicie ignore totalement — jusqu'à une tentative de viol — les manœuvres de séduction que tente d'exercer sur elle le marquis, tant s'opposent les langages et les codes culturels des deux personnages. La lettre suivante du marquis à son confident doit essentiellement être lue comme l'expression de la colère impuissante d'un homme dont le langage reste incompris dans une autre culture :

> Eh ! parbleu, mon ami, que veux-tu que je te dise de moi ? végétation, apathie, langueur, voilà de quoi se compose mon existence depuis que j'habite ce triste pays. Je me trompais furieusement, lorsque je croyais y trouver quelque plaisir; je te jure qu'il m'est arrivé depuis que je suis ici, de regretter la maison d'arrêt où j'étais à Paris. La crainte et l'espérance m'animaient au moins, tandis qu'ici je ne suis animé par rien, et je pourrais bientôt y périr d'ennui. Je crois que l'animal le moins aimable de la création, est celui qu'on appelle *femme à grands principes*[365].

Cet extrait montre de façon explicite que l'« ennui » éprouvé par Fonrose, devant l'innocence de l'héroïne qui ne s'aperçoit même pas de son manège, est d'ordre culturel, la « *femme à grands principes* » étant ici assimilée au « triste pays ». Lorsqu'il aura la chance de séduire une compatriote émigrée, la pétillante M^me^ d'Alcène, le marquis sera heureux de constater à la fois qu'il n'a pas perdu son pouvoir de séduction et la justesse de sa théorie sur les différences culturelles :

> Il est arrivée ici une jolie femme émigrée qui va joindre son mari à l'armée de Condé; tu dois le connaître, c'est un M. d'Alcène, un parvenu je pense, qui a voulu faire croire à la noblesse de son origine en émigrant; je ne connais point ce nom-là, mais il l'a donné à une femme charmante, je ne lui en demande pas davantage; elle figurait il y a deux ans parmi les merveilleuses de Longchamp; elle est parbleu adorable. Quelle différence de nos Parisiennes à ces froides et massives Suissesses; tout chez

---

365. *Ibid.*, lettre XXIII, du marquis de Fonrose au vicomte de Saint-Lys, t. II, p. 19-20, *incipit*.

> les premières respire les grâces, l'agrément, l'abandon; c'est une légèreté dans les propos, dans les manières, qui anime et embellit tout ce qu'elles disent[366].

Mesdames de Genlis et de Charrière ne sont pas en reste pour ce qui est de pareille attitude critique. Chez la première, comme nous l'avons déjà vu, c'est le personnage de la marquise d'Ermont qui sert d'illustration de cette tendance à la fermeture face à l'autre. Chez la seconde, Germaine, correspondante des *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* envoyée à Londres par sa famille, critique dans une lettre à Alphonse, son amant, l'attitude générale de la société française réfugiée dans la capitale britannique : « pendant qu'ils ne savent pas une syllabe d'anglais, ils voudraient que les Anglais sussent nos noms propres, nos dictons, tous nos riens comme nous-mêmes[367] ».

Comme Télémaque, qui est toujours curieux de la multiplicité des civilisations, le héros émigré des romancières, de même que leur héroïne, doit faire preuve de l'ouverture d'esprit nécessaire à son évolution intellectuelle. Constance de Vaucourt, la plus sage des *Trois femmes*, donne l'avis suivant à Émilie, jeune aristocrate sans expérience, qui s'étonne de la voir meubler son appartement à l'allemande : « Gardons-nous de vouloir établir ici la France, et de traiter les gens qui nous souffrent, comme s'ils étaient étrangers chez eux, et que ce fut nous qui les tolérassions[368]. » C'est un sage conseil qu'auraient certainement dédaigné les Fonrose. Aussitôt tirés de la mauvaise chaumière dans laquelle ils croupissaient par le brave marquis de Sernans, qui leur offre le second étage de son château en guise d'hospitalité, ceux-ci s'empressent d'y faire disparaître l'austérité suisse qui y

---

366. *Ibid.*, lettre XXXIV, du marquis de Fonrose au vicomte de Saint-Lys, t. II, p. 157.

367. Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, dans *Une aristocrate révolutionnaire, op. cit.*, lettre III, Germaine à Alphonse, p. 430. De même, envisageant l'émigration et réfléchissant au pays idéal devant l'accueillir, le Français des *Lettres trouvées dans la neige* rejette l'Angleterre parce qu'« il y a trop de Français » (*Une aristocrate révolutionnaire, op. cit.*, lettre I, du Français au Suisse, p. 200).

368. Isabelle de Charrière, *Trois Femmes*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IX, p. 62.

règne en fait de décoration et de le réaménager, splendidement et aux frais de leur hôte, à la française.

Dans *Félicie et Florestine*, le marquis de Fonrose a un pendant positif dans la personne de son beau-frère, M. de S***. Le portrait que fait de celui-ci Félicie de Silviane à sa confidente, après un portrait plutôt négatif de Fonrose, est on ne peut plus clair sur l'opinion de l'auteure, M^lle^ Polier de Bottens, à ce sujet :

> M. de S*** est vraiment très aimable, il a passé une partie de sa vie dans des cours étrangères, où il a perdu cette légèreté inconséquente, qui distingue ses compatriotes : on n'a pas un meilleur ton, une manière de s'exprimer plus agréable. Il vit en philosophe dans une jolie retraite que l'amitié lui a préparée, et quoique le séjour de R*** soit assez triste il ne veut point le quitter pour venir habiter Lausanne, où il trouverait plus de ressources pour la société[369].

C'est donc la perte de leurs caractéristiques essentiellement françaises, celle surtout d'un langage et de manières extrêmement codifiés par la fréquentation de la cour de France, jointe à une tendance à l'« europanéité » et à l'universalité (qui n'exclut pas le goût de la retraite), qui permet aux émigrés d'évoluer à travers l'expérience de l'exil et d'en ressortir transformés et grandis. Selon les romancières, cependant, comme nous venons de le voir, seuls quelques élus jouissent de l'ouverture d'esprit indispensable à cette évolution.

### *La Suisse : un modèle en transformation*

Ces tableaux opposant les deux types d'émigrés (celui qui s'adapte et celui qui impose et transpose son code culturel) ne visent pas chez les romancières qu'à dénoncer une attitude ethnocentriste qui dut être celle d'un nombre important

---

[369]. M^lle^ Polier de Bottens, *op. cit.*, lettre XXIX, de M^lle^ de Silviane à M^lle^ de Saint-Alme, t. II, p. 89-90.

d'émigrés en 1793; ils s'inscrivent également dans un projet politique et littéraire entrepris par des femmes auteurs prônant le brassage culturel et l'acquisition d'une voix propre par l'Autre, lesquels s'observent, concrètement, dans l'accès aux lettres des personnages étrangers. Déjà, dans les *Feuilles* d'Isabelle de Charrière, écrit politique sous forme épistolaire inspiré par l'actualité hollandaise et française[370], la romancière proposait une sorte de correspondance internationale entre un négociant d'Amsterdam, un Parisien, un Milanais et un Anglais, chacun apportant un point de vue en partie déterminé par sa culture, le grand nombre de points de vue enrichissant la discussion et relativisant le problème politique discuté, ce qui, pour Isabelle Vissière, éditrice de M^me^ de Charrière, reste « une manière de s'élever au-dessus des partis », d'adopter « un point de vue résolument européen[371] ». De plus, tandis qu'entre les correspondants français positifs du roman de l'Émigration il règne une sorte de pudeur, de décence, de code qui interdit de parler des événements en cours dans leur pays, les correspondants étrangers semblent plus libres quand il s'agit de mener une telle analyse.

Plus que celle de l'Anglais ou de l'Allemand, la voix du Suisse, en ce sens, est exemplaire, et la plus fréquemment entendue, encore qu'elle se transforme au fil des ans. La Suisse, et plus particulièrement Neuchâtel, qui depuis le temps des dragonnades de Louis XIV sert de terre d'accueil aux exilés français, bénéficie d'une situation privilégiée et est souvent prise pour modèle d'État idéal[372]. Cette imagerie présente tant chez les Français émigrés que chez leurs hôtes suisses est renforcée par l'anarchie qui règne dans la capitale française, « has been » de la sociabilité. *Félicie et Florestine*, par exemple, s'ouvre sur le retour en Suisse du

---

370. Publié dans ses *Observations et conjectures politiques* en 1788.

371. Isabelle Vissière, *Une aristocrate révolutionnaire, op. cit.*, p. 40. C'était aussi le principe des *Lettres neuchâteloises*, parues en 1784, roman épistolaire dans lequel un héros allemand se trouve confronté à la société petite-bourgeoise suisse qu'il décrit dans ses lettres.

372. Il devrait pourtant en être de même de l'Angleterre avec son système monarchique constitutionnel, mais il ne faut pas oublier que, comme Isabelle de Charrière, M^me^ Cazenove-d'Arlens et M^lle^ Polier de Bottens sont de nationalité suisse.

héros, M. de Valbreuse, qui, dans une lettre à M. de Sernans, fait part de son séjour dans la métropole et du déclassement de Paris comme modèle de sociabilité :

> Je reviens d'un pays, où à force de vouloir renoncer à ce qu'on appelle les airs et les compliments du grand monde, on tombe dans la rusticité et la grossièreté. Les nouvelles manières adoptées en France n'ont rien d'agréable, et la familiarité qu'elles entraînent nécessairement, en bannissant la politesse et l'usage du monde, ne satisfait ni le coeur ni l'esprit. Quant à la bonté, à la douceur du commerce journalier, vous comprenez combien les soupçons, la défiance, la crainte, la terreur même y ont apporté d'atteintes; l'on se blase sur les scènes d'horreur qui se renouvellent tous les jours, et ce *bon* peuple, ces femmes surtout, qui ne voyaient pas sans frémir il y a quelques années, conduire un criminel à la place de Grève, se rendent en foule à celle de la révolution, pour voir périr chaque jour un grand nombre d'innocents. Paris n'est plus le centre de l'urbanité, de la sociabilité, des vertus aimables. Il est devenu celui de la cruauté et de la licence, décorées des beaux noms de justice et de liberté. Ô ! mon ami, on frémit en voyant ces changements effrayants, que quatre années d'anarchie ont apportés dans ce bel Empire[373].

Dans une autre lettre du même destinateur, la critique de la France est accompagnée d'une idéalisation de la civilisation helvétique :

> Je tâche d'oublier à Sernans, les scènes de malheur dont j'ai été le témoin, et celles qui se passent encore dans cette malheureuse France. Je ne sais que former des vœux

---

373. M[lle] Polier de Bottens, *op. cit.*, lettre V, de M. de Valbreuse à M. de Sernans, t. I, p. 49-50. Plus loin, il écrira : « Le séjour que j'ai fait en France m'a donné un profond dégoût pour tout ce qui s'y passe; la légèreté qui caractérise cette nation, se peint dans tout ce qu'elle entreprend; c'est avec légèreté qu'elle se bouleverse, c'est avec légèreté qu'elle a entrepris une prétendue régénération, qui conduite avec légèreté, ne pourra que faire son malheur et celui de l'univers; car l'esprit innovateur qui la distingue, pénétrera partout, à la faveur des principes d'égalité et de liberté, qui de tout temps ont séduit les pauvres humains. En vivant à Paris, on est effrayé des changements que quatre années de révolution ont apporté dans les moeurs, dans les opinions, dans le langage même. Pourquoi les progrès du mal sont-ils donc si rapides ? Quel vaste sujet de réflexions chagrines et désespérantes ? On m'a dit que cette révolution avait altéré presque tous les caractères; je le comprends sans peine, il a tenu à bien peu de chose que je ne sois devenu misanthrope. Les hommes me paraissent peu dignes qu'on les aime, et surtout qu'on les estime; lorsque je pense que ce sont les circonstances qui les font presque tout ce qu'ils sont, je m'effraye en pensant que le plus vertueux, le plus sensible, entraîné par elles, pourrait devenir un Robespierre » (*ibid.*, lettre IX, de M. de Valbreuse à M. de Méry, t. I, p. 103-105).

> pour qu'elles aient un terme, et pour que la secousse violente de tant de commotions, n'ébranle pas notre tranquille Suisse ! La paix y règne, elle sert de refuge à une foule d'infortunés, qui ne sauraient où porter leurs pas si nous leur refusions un asile. Osons espérer que le titre de république, et plus encore notre médiocrité, nous préserveront de l'invasion des Français. Elle ne pourrait être que désastreuse, car ils n'entreraient qu'en ennemis[374].

Cependant — et c'est ce qui nous intéressera ici —, dans une note de bas de page liée à ce passage, l'auteure écrit avec le recul dont elle dispose en 1803 par rapport à son personnage qui écrit en 1793 :

> Le vœu de M. de Valbreuse, ne s'est pas réalisé. Les circonstances qui souvent décident du sort des États, comme de celui des hommes, ont amené une révolution en Suisse; les Français ont été appelés, et tous les malheurs, suite nécessaire de l'entrée des troupes étrangères dans un pays pauvre, ont accablé et accablent encore ces contrées, jadis si heureuses. Il est sans doute réservé au grand homme qui a pacifié l'Europe, de leur rendre le calme et la paix, et d'anéantir toutes les factions qui se partagent et déchirent ce beau pays[375].

Cette mention de la révolution suisse, qui succéda à la française et que M^lle^ Polier de Bottens préfère n'aborder qu'en note, nous ramène à deux autres textes de notre corpus, l'un qui aborda cet événement — ce sont les *Lettres de Clémence et d'Hippolite* de M^me^ Cazenove-d'Arlens —, l'autre — les *Lettres trouvées dans la neige* d'Isabelle de Charrière, paru en 1793 —, dont le but premier fut d'éviter que l'événement ait lieu.

La genèse des *Lettres trouvées dans la neige* est exemplaire. À partir de l'automne 1792, on assiste à Neuchâtel à une recrudescence de l'agitation jacobine. Dès lors, la Révolution n'est plus une affaire purement française; elle devient européenne. Les bourgeois de la principauté, sous tutelle prussienne, sont insatisfaits du souverain

---

374. M^lle^ Polier de Bottens, *op. cit.*, lettre IX, de M. de Valbreuse à M. de Méry, t. I, p. 107-108.
375. *Ibid.*, p. 108-109, n. 1.

Frédéric-Guillaume II auquel ils demandent des réformes, notamment dans le domaine judiciaire. Les autorités locales, devant l'agitation jacobine, redoutent l'ingérence française et sont à la recherche d'une solution modérée. Comme l'explique Isabelle Vissière,

> les conseillers imaginent alors d'alerter l'opinion publique par un texte capable de réconcilier les partis. Aucun d'eux ne peut s'en charger : la manœuvre paraîtrait voyante et perdrait toute efficacité. Il faut donc faire appel à une personnalité extérieure[376]...

C'est ainsi qu'Isabelle de Charrière est priée par le chancelier de la principauté, Charles-Godefroy de Tribolet, de rédiger, sous forme de roman, un ouvrage permettant de réconcilier les partis. Les dix *Lettres* paraissent en feuilleton, les deux premières en février 1793, les autres pendant les mois de mars et d'avril. Le plus remarquable résultat de cet écrit fut sans doute son efficacité. En effet, l'ouvrage est bien accueilli, il jouit d'un succès qui contribua au retour à une relative paix qui dura jusqu'en 1797, date où les agitations reprirent et où la Suisse se vit le terrain de la guerre qui opposa Français et Austro-Russes.

Prenant comme dans ses autres ouvrages une position médiane, Isabelle de Charrière y critique autant le pouvoir impérial que les révolutionnaires suisses, mais aussi français, qui sèment l'agitation dans son pays. Le but du roman est de convaincre que la paix et le *statu quo* sont les meilleures solutions et que la Suisse, dans son système actuel, présente des particularités favorisant la paix entre les différentes conditions sociales que ne connaissait pas la France monarchique.

Le roman débute en 1793 par le désir d'émigration d'un aristocrate parisien qui demande l'hospitalité à son ami suisse établi au Locle, l'Helvétie étant vue par lui comme le modèle de l'État idéal et une société paisible. La réponse du Suisse est

---

[376]. Isabelle Vissière, « Les Jacobins suisses », dans *Une aristocrate révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 194-195.

des plus intéressantes, car il se charge de modifier la perception du Français devant cette idyllique contrée :

> Mais pour qui nous prenez-vous, quand vous nous félicitez de notre *concorde*, et que vous voulez chercher ici la *paix* et le *bonheur* ? Il n'est plus question de cela, mon ami; nous ne sommes pas à ce point des sauvages, des Hottentots, d'antiques imbéciles. Si vous veniez parmi nous, vous nous trouveriez *à la hauteur* des principes français, et parlant votre nouvelle langue presque aussi bien que vos orateurs pétitionnaires. Nous sommes des *citoyens* et des *citoyennes* à la française[377].

Plus tard, quand le même correspondant tente d'expliquer pourquoi la révolution suisse ne devrait pas avoir lieu, il invoque comme principal argument la médiocrité des fortunes dans son pays, qui ne permet pas les inégalités scandaleuses qu'on trouvait en France durant l'Ancien Régime :

> Cette médiocrité des fortunes [...] est, selon moi, la conservatrice de nos mœurs, de nos lois, de notre liberté; et j'observe que nos biens patrimoniaux étant peu considérables, nos commerçants sont riches, et que nos gens en place ne le sont pas, ce qui fait que l'autorité et la richesse ne se réunissent pas de manière à donner à personne un éclat trop grand, une prépondérance trop grande[378].

Cet argument sert à montrer qu'une révolution suisse serait irrationnelle, contrairement à la française, justifiée, elle, par les inégalités d'ordres que les révolutionnaires voulaient supprimer. Un autre argument de M[me] de Charrière, qui cherche à atténuer la crédibilité des agitateurs, permet de ramener la situation politique en Suisse à un phénomène de mode ou d'imitation délirante, plutôt que de lui donner les profondes causes historiques et sociales qui expliquèrent la Révolution française de 1789 :

---

[377]. Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans la neige*, dans *Une aristocrate révolutionnaire, op. cit.*, lettre II, du Suisse au Français, p. 202.

[378]. *Ibid.*, lettre IX, du Suisse au Français, p. 230.

> Chez vous, le peuple froissé, blessé, a été conduit par la douleur à la fièvre, et par la fièvre au délire; au lieu que chez nous on s'est dit : *délirons*; et l'on a déliré, et l'on délirera, car je ne prévois *rien* qui puisse faire cesser ce que *rien* n'a fait commencer. Par quel moyen tenterait-on de nous calmer ? Serait-ce en diminuant nos impôts ? Ils sont très modiques, et nous le savons fort bien. Serait-ce en faisant cesser de grandes vexations ? Nous n'en éprouvons pas. [...]
>
> Il faut vous avoir aimés beaucoup, puisque aujourd'hui moi et mes amis nous vous aimons encore, quoique votre exemple nous ait coûté tout notre bonheur.
>
> À l'époque où vous avez planté des arbres appelés *de la Liberté*, et où vous vous êtes affublés de bonnets rouges, ceux de nos concitoyens qui vous avaient regardés avec le plus de faveur, mais n'avaient pu vous imiter en rien, ont vu jour à devenir vos singes. Rien en effet de plus aisé que de teindre en rouge des bonnets blancs, et nous avons près de nous des sapins en abondance. Alors, comme je l'ai dit plus haut, on s'est dit : *délirons*; et l'on a déliré, mais à un point incroyable, à un point que je ne puis me résoudre à vous peindre. Un Suisse n'est pas si gai qu'un Français; et c'est en pleurant moi-même, que je vous apprêterais à rire[379].

Ainsi l'*excipit* de la réponse du Suisse au Français se résume-t-elle en un « restez chez vous » :

> Écoutez, mon ami, aujourd'hui qu'on en est venu à mettre sa gloire dans des fureurs insensées, ne venez pas aux Ponts, les orangés s'y gendarment. Ne venez pas à La Chaux-de-Fonds, les rouges y extravaguent. Ne venez pas au Locle, on s'y chamaille sur tous les tons et de toutes les manières. Restez où vous êtes, en attendant de nouvelles informations, que je ne manquerai pas de vous donner. Peut-être sera-t-on calmé chez vous avant qu'on ne le soit chez nous[380].

Ce ton tragique du Suisse fait en sorte que la sagesse se range sous la plume du Français qui répond philosophiquement :

---

[379]. *Ibid.*, lettre II, du Suisse au Français, p. 203-204.
[380]. *Ibid.*, p. 206.

> Notre révolution avec ses suites promettait, à ce qu'il semble, des effets bien différents de ceux qu'elle a produits. Les princes, voyant ce qu'on peut contre eux, auraient dû ôter à leurs peuples toute raison et [...] tout prétexte de se plaindre; et les peuples, voyant à quels malheurs entraîne un premier mouvement, auraient dû ne pas se plaindre, ne pas remuer quand même ils auraient eu et prétextes et raisons[381].

Le second roman qui aborde, mais rétrospectivement cette fois, la Révolution suisse, *Lettres de Clémence et d'Hippolite* de Mme Cazenove-d'Arlens, parues chez Pluchart, à Brunswick, en 1806, commence à la façon de *Félicie et Florestine* par l'intrusion en 1797 d'émigrés français dans la bonne société d'un bourg du pays de Vaud. Avant la proclamation de la république helvétique par Brune en 1798, c'est une époque d'agitation, le mouvement jacobin gagne les foules, les émigrés y sont persécutés par les autorités suisses sous la pression du gouvernement français qui demande leur renvoi. On leur attribue des « tolérances », périodes de temps restreintes à la limite desquelles ils se voient forcés de quitter le pays. Ce n'est pas pour rien que les Mezière, qui se trouvent au sommet de la hiérarchie aristocratique, songent eux-mêmes à émigrer, après que leur maison eut servi de refuge aux émigrés français. L'héroïne, Clémence de Mezière, s'interroge, reprenant à son compte un des arguments du Suisse d'Isabelle de Charrière, la médiocrité des richesses, devenues ici les « prérogatives » de la noblesse suisse :

> Resterons-nous tranquilles et libres dans ce pays ? Mon père nous désole avec ses prédictions. Comment se pourrait-il que la très petite classe d'ambitieux l'emportât dans la balance sur le peuple des campagnes ? Ce pays ne ressemble pas à la France, la noblesse a si peu de prérogatives; heureuse et paisible Suisse, combien tes habitants doivent sentir leur bonheur[382] !

---

381. *Ibid.*, lettre III, du Français au Suisse, p. 206-207.
382. Mme Cazenove-d'Arlens, *op. cit.*, lettre XL, Clémence de Mezière à Pauline de Verni, t. II, p. 37-38.

Mieux informé que sa fille, M. de Mezière écrit à son ancien hôte français réfugié à Turin pour lui faire part de la situation en Suisse, elle qui se dégrade au contact des révolutionnaires français semant l'agitation :

> Le mal fait des progrès effrayants, les rassemblements prennent de la consistance, et toujours c'est au nom du peuple qu'on veut opérer une révolution, dans un pays où les paysans sont heureux. Il n'est aucun endroit au monde où la charité soit plus active, plus éclairée, notre souverain vient toujours au secours de ses sujets dans les années où les récoltes sont mauvaises; il n'y a pas de peuple moins chargé d'impôts. Nos *révolutionnaires* sont presque tous étrangers, ce sont des Français réfugiés qui n'ont aucune propriété dans le pays, et y payent l'habitation. Avec plus d'activité et de fermeté, on aurait pu dès l'origine dissiper ces rassemblements séditieux, mais la plupart de mes concitoyens montrent une coupable insouciance[383].

Émigrée en Amérique, exil qui fera l'objet de tout le troisième et dernier volume du roman, la famille de Mezière entretiendra avec ses parents demeurés en Suisse le même genre de correspondance que les émigrés français avec leurs compatriotes non émigrés partagés entre la peur d'être découverts dans leurs opinions non révolutionnaires et le besoin de ne pas rompre le contact familial. Les lettres, écrites par des personnages qui jouissaient auparavant de la liberté de l'hôte, s'en ressentent, en devenant, comme l'étaient les lettres des émigrés français, le lieu de la censure et de la stratégie postale, les Neuchâtelois de 1798 imitant les Parisiens de 1793. Pauline de Rosange, correspondante de Clémence de Mezière, fait part à son amie de la situation sociale et politique dans le pays de Vaud, tombé sous la domination du Directoire et que l'armée française occupe; toutes ses lettres sont marquées par la crainte d'en écrire trop.

Chez M^me^ Cazenove-d'Arlens, les Suisses en exil réalisent l'utopie mieux que les Français. Bien qu'elle s'incarne pour eux en Amérique, leur utopie ne correspond

---

[383]. *Ibid.*, lettre XLVIII, M. de Mezière au commandeur de Saint-Albans, t. II, p. 78-79.

pas nécessairement aux États-Unis, sur lesquels la famille de Mezière porte un jugement critique très moderne (critique de la société mercantile, dénonciation de l'étiquette quasi aristocratique prévalant dans la société du président Washington que la famille fréquente brièvement, dénonciation de l'esclavage qui, on l'oublie souvent, sévit également dans les États du Nord). Leur utopie est au contraire champêtre et retirée. Devenus fermiers, les Mezière libèrent les trois esclaves qui venaient avec le domaine, dont deux sont des enfants auxquels ils donnent une éducation, reprenant en cela le motif si cher aux romancières de l'Émigration, mais aussi, comme nous le verrons, à celles qui les suivent.

***Exercice d'un métier, rapprochement des conditions et des sexes***

On a vu que les aléas de la poste, pour les émigrés isolés à l'étranger, favorisaient une collaboration entre les groupes sociaux qui dépassait de loin le rapport hiérarchique maître-valet. Mais ce rapprochement entre les différentes conditions ne se limite pas, dans le roman de l'Émigration féminin, à ces épisodes fréquents de stratégies postales où le domestique et le bourgeois deviennent pour le noble des adjuvants importants; il intervient sur plusieurs plans de la vie quotidienne de l'émigré(e). Il nous faut donc maintenant revenir sur ce que nous avons aperçu en effleurant la question de l'intermédiaire de la lettre, à savoir que le brassage social accompagne de façon presque obligée le brassage des cultures imposé par l'Émigration. En ce sens, la comparaison du valet de *l'Émigré* et de la domestique d'Émilie dans *Trois femmes* en dirait long. Sur le seul plan du paratexte, on constate que le titre de *l'Émigré* de Sénac de Meilhan ne renvoie qu'au marquis, même si celui-ci émigre en compagnie et avec l'aide de Bertrand, son domestique, tandis qu'une des *Trois femmes* d'Isabelle de Charrière, Joséphine, est

la femme de chambre et que sa présence est aussi importante que celle de sa maîtresse dans le récit.

Nous verrons ici surtout comment l'émigré aristocrate assure son intégration aux autres couches de la société. Or, on observera que cette intégration passe presque essentiellement par l'apprentissage et l'exercice d'un métier, activités auxquelles les correspondants accordent autant sinon plus d'importance que l'apprentissage de la langue pour favoriser l'insertion dans la nouvelle communauté. Comme pour ce dernier apprentissage, qui se trouvait en opposition à la prétention hégémonique culturelle française, ce métier ne sera souvent pratiqué que par les personnages positifs, puisque ces activités (préceptorales, agricoles ou artisanales) sont *a priori* incompatible avec les préjugés aristocratiques.

Le travail a pour fonction première d'assurer la subsistance, comme l'écrit Hippolite d'Ivri au commandeur de Saint-Albans dans le roman de M$^{me}$ Cazenove-d'Arlens :

> J'ai mis de l'ordre dans mes affaires, c'est-à-dire, je me suis convaincu de la nécessité d'entreprendre quelque travail qui assure mon indépendance future; nos fonds seront bientôt épuisés, et je forme des projets que je vous communiquerai avant de les mettre en exécution[384].

Signalons qu'en plus de la fonction strictement matérielle du travail le héros, dans sa lettre suivante, évoquera d'autres types de besoins que celui-ci pourrait combler :

> Je forme divers projets pour me tirer de l'oisiveté où je suis; je vois nos finances s'épuiser; je n'accepterai point les offres que M. Palmer m'a faites; tant que je respirerai, je ne contracterai envers personne des obligations pécuniaires; j'emploierai mes forces et ma jeunesse à m'acquérir de l'indépendance. Je sais

---

[384]. *Ibid.*, lettre LX, Hippolite d'Ivri au commandeur de Saint-Albans, t. II, p. 110.

> plusieurs langues, la peinture m'offre des ressources dont je me glorifierai de faire usage, pour qu'Hortense n'éprouve au moins qu'une partie des privations qu'entraîne l'émigration; je crois qu'une vie laborieuse me distraira des souvenirs et des regrets qui me consument[385].

Le travail acquiert de nombreuses vertus dans l'esprit du noble français émigré : remède à l'« oisiveté », qui était caractéristique des mœurs aristocratiques françaises, source de fierté dans l'indépendance et le refus de l'entretien par quelqu'un d'autre, occasion de consolation et de distraction des peines. La terre d'accueil devient source de subsistance par le travail et, du coup, lieu d'une évolution psychologique positive. Obligé de travailler pour subsister, se transformant en paysan, en précepteur, en artisan ou en artiste — comme la comtesse de Flahaut (future marquise de Souza) se fit, véritablement, romancière[386] —, l'émigré apprend des choses sur lui-même à travers une profession choisie en accord avec ses dispositions et les talents qui avaient été mis en valeur par son éducation aristocratique, mais que, sans la Révolution, les préjugés sociaux l'auraient empêché d'exercer de façon professionnelle. Ainsi, dans *les Petits Émigrés* de M^me^ de Genlis, les études de Gustave d'Ermont terminées, l'abbé du Bourg lui obtient une place de peintre dessinateur auprès d'un prince italien. Le petit Eugène de Vilmore, que la Révolution a rendu orphelin, est adopté par un banquier allemand qui lui apprend le métier et pour qui il travaille à la fin du roman. Pour les émigrés qui ne choisissent pas l'art ou l'artisanat pour subvenir à leurs besoins, leur nouvelle occupation ne doit pas les priver de poursuivre leur apprentissage intellectuel. La studieuse comtesse de Lurcé devient l'intendante d'un château

---

385. *Ibid.*, lettre LXI, Hippolite d'Ivri au commandeur de Saint-Albans, t. II, p. 116.

386. M^me^ de Flahaut, si elle écrivit un roman avant l'exil (*Adèle de Sénange*), ne comptait pas le publier alors, à l'instar de plusieurs grandes dames que le titre d'« auteur » flétrissait. Quelques rares femmes, pour qui l'adaptation fut sans doute plus facile, poursuivirent durant l'Émigration une carrière déjà commencée, comme Élisabeth Vigée-Lebrun, peintre qui avait fait le portrait de Marie-Antoinette et de plusieurs autres personnages de la cour avant la Révolution, et qui se réfugia en Russie, à la cour de la Grande Catherine, où elle accomplit la même fonction.

appartenant à une baronne allemande, activité qui lui laisse de nombreux instants de solitude propices à l'étude, en plus d'offrir l'avantage de lui éviter de consacrer son temps à ces fonctions de représentation qui enchaînaient le courtisan :

> Oui, mon cher Chevalier, je suis toujours enchantée de mon nouvel état. Lorsqu'on jouit d'une tranquillité parfaite, on est heureux dans tous les temps, et dans celui-ci on a trouvé le suprême bonheur. Mon appartement est petit, mais fort propre, et j'ai la jouissance d'un superbe château, d'une immense bibliothèque et des plus beaux jardins du monde; je commande à tous les domestiques qui m'obéissent ponctuellement; je puis me croire la maîtresse de cette magnifique demeure, et si je l'étais réellement j'y serais moins heureuse, car il faudrait compter avec un Intendant, [...], il faudrait représenter, s'habiller, se friser, aller à la Cour, recevoir une multitude de gens importuns : quel bonheur d'être affranchie de tout cela[387] !

Parfaitement heureuse de son sort, la comtesse ira jusqu'à rejeter, à la fin du roman, la faveur que le chevalier d'Iselin lui a obtenue auprès du gouvernement de rayer son nom de la liste des émigrés et de la rappeler en France. De même, elle refusera d'épouser le chevalier — bien vu du gouvernement —, ce qui aurait été une autre façon d'assurer son sort. C'est dire à quel point le personnage féminin trouve une forme de liberté dans l'Émigration.

Dans une lettre à son cousin Auguste de Palmène, Édouard d'Armilly peint le courage d'une famille, les Bossière, émigrée à Zurich :

> Ils ont sauvé peu de chose, et n'ont plus rien du tout; mais le père donne des leçons de français et de géométrie; M^lle^ de Bossière, qui peint supérieurement en pastel, fait des portraits; Sylvestre s'est fait maître de langue italienne; Mélanie vend de jolis camées de son ouvrage, et ils se tirent d'affaire. Mon père loue beaucoup leur industrie et leur résignation, et en effet il est beau de voir des gens qui avaient cent

---

387. M^me^ de Genlis, *op. cit.*, lettre XI, la comtesse de Lurcé au chevalier d'Iselin, t. II, p. 40-41.

> mille livres de rente, supporter une ruine entière, et vivre honorablement de leur travail, sans avoir recours à personne et sans faire de dettes[388].

En plus de la présentation héroïque de certains émigrés dans ce passage, on notera la présence d'un véritable plan de « redressement » de la situation financière sous le signe de la diversité des activités, chaque membre de la famille contribuant selon ses compétences, la plupart du temps acquises avant l'Émigration. Les de Bossière ne sont par ailleurs pas la seule famille émigrée du roman de M^me^ de Genlis à dresser un plan de conduite semblable.

Cette diversité peut se trouver également chez un seul personnage, qui doit faire preuve d'initiative, d'inventivité et de polyvalence pour assurer sa subsistance. Dans les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, le vicomte Des Fossés se recycle en paysan sur une terre anglaise appartenant à un pasteur, aux fils duquel il sert également de précepteur. La multiplicité des fonctions qu'occupe dorénavant Des Fossés est source d'un changement profond de son caractère. Il écrit à Germaine, l'héroïne, qui lui sert de confidente : « j'apprends à me connaître d'une manière satisfaisante; je me trouve avoir des ressources que j'ignorais, et je me passe avec fort peu de peine de beaucoup de choses auxquelles je me croyais très habitué[389] ». Cet apprentissage et l'exercice d'un métier rappellent, outre le noble Émile auquel Rousseau veut donner une formation de menuisier qui le préparerait à la perte éventuelle de ses privilèges, le Télémaque fénelonien, prince héritier partageant la vie des bergers des montagnes du désert d'Oasis, de même que la descente aux enfers du héros, dépouillement extrême de l'individu, qui est l'image par excellence de la descente en soi-même.

---

388. *Ibid.*, lettre IX, d'Édouard d'Armilly à Auguste de Palmène, t. I, p. 41-42.

389. Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, lettre XIV, du vicomte Des Fossés à Germaine, t. VIII, p. 448-449.

De fait, tout se passe comme si l'utopie féminine du mélange des conditions et des cultures, permis exceptionnellement par l'Émigration, dépendait essentiellement de la remise en question, sur plusieurs plans, du personnage de l'aristocrate français de l'Ancien Régime. C'est sans doute ce qui explique que sa lettre devienne aussi un lieu de réflexion personnelle de l'émigré, un élément essentiel de la quête initiatique, et qu'elle n'est que secondairement le lieu d'expression des idées politiques. Chez Des Fossés, ces opinions ont uniquement l'occasion d'apparaître lorsqu'elles sont liées à une critique de ses anciennes mœurs et aux privilèges dont jouissait l'ordre auquel il appartenait. La critique se doit donc d'être une autocritique. Dans les *Lettres trouvées dans la neige,* le correspondant suisse déclare que ce n'est pas au peuple à punir le mauvais aristocrate :

> Les émigrés coupables se sont jugés comme ils le méritaient; plus étourdis, plus fous que malintentionnés, plus dangereux que criminels, ils pourront, hors de leur patrie, se reconnaître, s'amender et mériter un jour qu'elle oublie leurs écarts[390].

C'est ainsi que le nouveau mode de vie de Des Fossés peut être considéré comme une manière pour l'aristocrate émigré de s'amender, à tout le moins de se reconnaître. Cet amendement, prend souvent les traits d'un projet de survie tant physique qu'intellectuelle, parfaitement organisé et inscrit dans ses lettres :

> Il a été conclu que La Flèche [son valet] et moi gagnerions ici notre nourriture et notre logement par notre travail. Celui de La Flèche consiste à planter, semer, émonder. [...] Quant à moi, j'aide à faire tout ce qui se fait au jardin et au pré; mais outre cela je donne des leçons de français, de mathématiques et de dessin aux deux fils du curé. [...] [Celui-ci] a de l'esprit et de l'instruction et, voyant que j'avais beaucoup de peine à me tirer d'un Horace que j'avais pris sur ses tablettes, il m'a

---

[390]. Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans la neige,* dans *Une aristocrate révolutionnaire, op. cit.*, lettre X, du Suisse au Français, p. 232.

> offert de repasser avec moi tous mes livres classiques, et c'est là l'amusement de nos après-soupers[391].

Ce programme est suivi de réflexions par l'ancien libertin devenu quasi ermite :

> Que dites-vous, Mademoiselle, du jadis frivole Des Fossés ? Gagne-t-il un peu dans votre estime ? [...] Que je suis content de n'avoir plus à solliciter ces envois d'argent qui exposent ceux qui les font ! Recevoir ce qui m'appartient avec autant de peine et de détours que si je l'eusse volé, m'était infiniment désagréable; et la réduction de mes besoins, jointe à mon travail, m'épargne pour longtemps ce désagrément-là. Adieu mes cravates et leur indispensable ampleur; je ne suffoque plus à grands frais dans trois aunes de mousseline. Adieu aussi la poudre, la pommade et le *simple* gilet blanc qu'il fallait renouveler chaque jour. La meilleure partie de ma garde-robe est restée à Londres, et quelquefois il me faut avoir recours à celle de La Flèche qui est à peu de chose près de même taille que son maître. *Son maître...* C'est lui qui ne veut pas cesser de m'appeler ainsi, quoique cela soit assez ridicule lorsque nous travaillons tous deux, pour autrui, aux mêmes ouvrages[392].

Comme nous l'avons vu plus tôt, les nouvelles contingences postales auxquelles sont forcés de se plier les aristocrates demandaient une collaboration plus aiguë avec les roturiers. Autrefois obéi, l'aristocrate émigré ou terré dans la capitale dépend de plus en plus de la complicité et du bon vouloir de ceux qui lui étaient jusque-là inférieurs, qu'il s'agisse de faire parvenir ses lettres ou de pouvoir fuir de France et avoir la vie sauve, comme c'est le cas du marquis et de la marquise de Fonrose dans *Félicie et Florestine*, évadés de prison avec l'aide d'un ancien domestique. De même, l'espace privé ou quotidien de l'émigré devient un lieu où une certaine égalité entre les ordres ci-devant héréditaires devient possible, lieu où un vicomte et son valet deviennent comparses — non plus dans le libertinage et la

---

391. Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, lettre XIV, du vicomte Des Fossés à Germaine, t. VIII, p. 449.

392. *Ibid.*, p. 450.

tromperie, comme purent l'être Dom Juan et Sganarelle ou Valmont et Azolan (où le valet imitait servilement le maître dans ses débauches), mais partageant un destin véritablement commun, instaurant une collaboration dictée par la survie.

Non seulement cette nouvelle égalité instaurée entre La Flèche et Des Fossés trouve son équivalent dans la relation entre Émilie et Joséphine dans *Trois femmes*[393], mais l'espace de l'Émigration peut également être celui de l'égalité entre l'homme et la femme d'un couple où tous deux sont forcés de vaquer simultanément aux tâches triviales que représente pour tout aristocrate l'exercice d'un métier. Ainsi, M. d'Armilly propose à sa femme un projet de survie pour leur clan, projet dont l'aspect collectif en fait un double élargi de celui de Des Fossés, et auquel l'homme et la femme (dont le personnel domestique doit être réduit) collaborent sans différences hiérarchiques :

> J'ai bien songé, ma chère amie, à notre situation, et voici le résultat de toutes mes réflexions : il faut nous mettre en état de recueillir tous nos amis fugitifs, dans le cas très vraisemblable où par leur manque de prévoyance ils ne pourront sauver que leurs personnes. [...] Grâce aux soins de notre Adélaïde [...], nous aurons tous de quoi subsister, mais ce fonds est peu considérable pour une famille nombreuse, il faudra joindre à cette ressource un peu d'industrie et de travail [...].
>
> Nous avions deux domestiques; nous en réformerons un. Je me charge du travail du jardin, dont le produit, joint à celui de la basse-cour, sera plus que suffisant pour notre nourriture. En outre, je vais faire un petit commerce d'estampes; je m'y entends, et l'on en peut tirer un assez bon parti dans ce pays. De votre côté, ma chère amie, ayant tout ce qu'il faut pour faire des fleurs artificielles, vous ferez ce négoce;

---

[393]. Le narrateur présent au début du roman *Trois femmes* explique qu'Émilie et sa femme de chambre Joséphine (« restée seule d'un nombreux domestique ») se sont installées dans un petit village de Westphalie où elles louent une maison. Une collaboration s'instaure, semblable à celle entre Des Fossés et La Flèche : « Les propriétaires [de la maison] en occupaient la moitié; ils étaient vieux, et cédèrent un jardin qu'ils ne pouvaient plus cultiver, pour une petite redevance payable en choux et en pommes de terre. Joséphine cultivait toutes sortes de légumes, nourrissait une chèvre, filait du chanvre et du lin. Émilie arrosait quelques rosiers, caressait la chèvre, brodait de la mousseline et du linon, dont Joséphine était parée le Dimanche et les jours de fête. On vivait simplement et sainement. » (Isabelle de Charrière, *Trois femmes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IX, p. 44)

> Juliette et M^lle Benoît vous aideront, et nous trouverons le débit de cette marchandise à Zurich. J'ai parlé en conséquence à un marchand qui a des correspondances étendues, il vous achètera directement les fleurs, qu'il revendra pour son compte[394].

Dans ce projet de conduite, visant également au « redressement » des finances et, comme dans toute société utopique, à l'autosuffisance, se trouve, au premier plan, la poursuite de l'éducation des enfants. Celle du fils aîné, Édouard, pose le moins de problèmes; trouvant en exil un mentor plus que compétent, un riche et vertueux voyageur anglais du nom d'Arthur Selby qui se lie d'amitié avec la famille émigrée, le jeune d'Armilly, qui fera avec lui un tour complet de l'Europe, obtient plus que ne lui aurait probablement offert son destin sous l'Ancien Régime :

> Lord Selby m'a enfin proposé nettement de se charger d'Édouard pendant quelques années, et avec la forme la plus délicate et la plus aimable, en me disant, que, pour son voyage dans le Nord, Édouard sachant l'Allemand lui sera de la plus grande utilité, et en effet il peut fort bien lui servir d'intermédiaire; d'ailleurs, ayant une très belle écriture, il pourra souvent lui tenir lieu de secrétaire, et même dans trois langues. [...] Lord Selby me donne sa parole de veiller sur lui avec toute l'attention d'un père, de lui donner des maîtres dans toutes les grandes villes où il séjournera, et de lui faire suivre le plan de lecture et d'étude que je lui ai tracé. Enfin, il lui fera faire les voyages les plus instructifs, et Édouard en même temps trouvera, dans son jeune Mentor, l'ami le plus solide et le protecteur le plus utile[395].

On ne peut nier que ce passage, où le principe de la transmission du père au fils est évident, s'inscrit dans la logique du patriarcat. Dans les romans d'Isabelle de Charrière et de M^me de Genlis, les jeunes héros masculins, même quand ils sont privés de père, ont tous un mentor en règle qui est son représentant : Édouard

---

394. M^me de Genlis, *op. cit.*, lettre XXXV, de M. d'Armilly à M^me d'Armilly, t. I, p. 218-220.
395. *Ibid.*, t. I, p. 221-222.

d'Armilly est confié par son père à Lord Selby[396]; Gustave d'Ermont est conduit par l'abbé du Bourg; Alphonse, héros d'Isabelle de Charrière, dans son exil, est conduit par l'abbé des ***, gouverneur à la figure paternelle; Des Fossés, quant à lui, se place lui-même sous la protection du pasteur de Friar-Dale.

Mais les héroïnes, elles, sont curieusement toutes dépourvues au moins momentanément de père et de toute espèce de substitut du père. Si l'éducation du fils, organisée et structurée, occupe une place centrale dans *les Petits Émigrés* de Mme de Genlis, le roman a ceci d'original que le jeune héros a un double en la personne de sa sœur jumelle, Adélaïde, qu'une émigration plus tardive a éloignée de sa famille dont elle ignore le refuge exact et qui traîne, des années durant, à travers différents pays d'Europe, en compagnie d'une vieille bonne, tout d'abord son guide et sa protectrice, mais peu à peu atteinte de folie[397]. Le courage avec lequel elle surmonte les épreuves que lui réserve son périlleux voyage sur la piste de ses parents, placé à première vue sous le signe du roman noir, est montré comme une occasion de surpassement et de descente en soi; son éducation à elle est celle d'un véritable Télémaque féminin, mais sans Mentor. Son mariage avec Lord Selby à la fin du récit suggère qu'elle est son égale et, par là, supérieure à son frère jumeau qui est encore l'élève du même homme. Le destin d'Adélaïde d'Armilly se rapproche de ceux des personnages féminins des romans d'Isabelle de Charrière qui soit ne se voient pas attribuer de mentor officiel, soit passent d'un mauvais mentor attribué par le père à un second librement choisi. Dans *Trois femmes*, où l'apprentissage n'a rien d'académique, mais demeure strictement pratique, chacune des héroïnes est tour à tour le mentor des deux autres; Germaine, dans les *Lettres trouvées*, quitte l'intrigante duchesse, à qui son père

---

396. Comme celui de Télémaque et Mentor, le voyage qu'entreprendront Édouard et Lord Selby à la recherche d'Adélaïde est parsemé d'embûches. Ils font même naufrage — dans un lac suisse —, comme dans le mythe grec.

397. Ce détail semble auto-ironique, Mme de Genlis elle-même, vieille préceptrice, ayant d'abord émigré en compagnie de mademoiselle Adélaïde, sœur du duc d'Orléans, elle aussi son élève.

l'avait confiée en se rendant dans l'armée de Condé, pour Lady Caroline Delmont, chez qui elle pressent une personnalité supérieure du point de vue moral. Ainsi, davantage laissées à elles-mêmes que les garçons, moins chaperonnées — étonnamment —, les filles, dans le récit de l'Émigration, ont l'avantage d'apprendre de façon plus immédiate les réalités de la vie que dans l'éducation cloîtrée, oisive et superficielle qu'elles recevaient pour la plupart, brièvement et avant leur mariage, dans la France de l'Ancien Régime.

La collaboration, ou le brassage, des conditions et des sexes, qui tendent vers l'égalité, s'élabore ainsi de la même façon que le rapprochement entre les cultures, de façon improvisée, sous le coup de la nécessité, et elle permet un surpassement du héros ou de l'héroïne. De même, elle suppose, à travers l'apprentissage et l'exercice d'un métier (manuel, artisanal ou d'enseignement), une remise en question, voire une forme de liberté qui ne tient plus à des privilèges inégalitaires, mais au mérite personnel. Bien que le personnage masculin bénéficie largement et positivement du nouvel état des choses, la femme — qui, même noble, n'était pas la plus privilégiée de l'ancien régime féodal — semble la véritable gagnante d'un exil transformé en utopie qui, comme on le verra, est obligatoirement provisoire.

### *Multiplicité des voix et utopie provisoire*

Formation constante, évolution des opinions politiques vers une position modérée, apprentissage des langues étrangères, ouverture aux autres cultures, pratique d'un métier productif, brassage des conditions sociales et rapprochement des sexes : le portrait de cette *diversité égalisatrice* en exil semble presque trop idéal. Or, la quasi-perfection de cette utopie féminine a comme revers son caractère temporaire. Dans cette dernière partie, nous reviendrons globalement sur cette caractéristique du roman féminin de l'Émigration qui consiste à faire régner la

multiplicité des points de vue et des *voix* dans le récit, leur égalité et leur liberté trouvant à s'exprimer dans un espace précis où peut naître l'utopie. Puis nous comparerons cette utopie à un espace similaire, souvent évoqué, de cosmopolitisme et d'ouverture à l'autre — les salons berlinois de la même époque —, espace qui connut également une brève carrière au tournant du siècle.

Nous avons vu, en la subdivisant par thèmes, l'importance accordée par les romancières à la diversité (des groupes sociaux, des sexes, des cultures, des positions politiques), celle-ci s'exprimant doublement : géographiquement (dans la diégèse), au lieu où se déroule l'exil, et narrativement, dans le cadre du roman par lettres polyphonique. Les romancières ne sont évidemment pas les premières à expérimenter cette dernière technique. Tous les critiques s'entendent pour dire que le roman épistolaire à voix multiples, quand il est apparu, a décuplé les possibilités de ce type de récit. Laurent Versini signale qu'après près d'un siècle de romans monophoniques la formule du roman épistolaire « avec les réponses » commence à se généraliser vers 1750[398]. C'est une formule qui se perfectionnera avec *la Nouvelle Héloïse*, où la multiplication des points de vue crée une véritable symphonie[399]. À propos de ce « sous-genre », il est devenu un lieu commun d'avancer, comme le même Versini, que *les Liaisons dangereuses* en constitue à la fois le « couronnement » et la « liquidation[400] ». Il faut se demander, cependant, si le seul fait de créer de nombreux correspondants fictifs implique nécessairement la présence de multiples et diverses *voix*, ou si, dans certains romans, tous les personnages-épistoliers partagent un même point de vue.

Nous avons déjà souligné la dissimilitude entre les titres de *l'Émigré* et de *Trois femmes*, le roman masculin ne tenant compte que du héros aristocrate et le roman féminin incorporant la femme de chambre qui est, comme le titre le suggère, un

---

398. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 79.
399. *Ibid.*, p. 92.
400. *Ibid.*, p. 149-167.

des trois personnages principaux du roman. Or, cette dissimilitude se trouve également au cœur des textes et des voix auxquelles ceux-ci font appel. En effet, si Sénac fournit à des fins réalistes trois lettres de Bertrand, le valet du marquis de Saint-Alban, lettres remplies de fautes de style, comme chez Laclos[401], cette altérité de surface ne dément pas l'idéologie de fond, car Bertrand pense exactement comme son maître. On le voit lorsque, accompagnant le marquis aux régiments de Condé, le domestique fait part à la comtesse de Lœwenstein de récents combats opposant l'armée des émigrés et celle des patriotes. Le monarchisme de Bertrand n'a d'égal que celui de Saint-Alban :

> Nous avons frotté par deux fois ces enragés de patriotes; il y en a beaucoup parmi eux qui n'ont pas de souliers; ils se font tuer comme des mouches, et pour un bon Français de tué ou de blessé, il y a cinquante patriotes à bas[402].

Qualifiant les révolutionnaires d'« enragés patriotes » et les aristocrates contre-révolutionnaires de « bons Français », Bertrand se range dans le camp de son maître qui est un royaliste convaincu.

De la même façon, les personnages allemands du roman de Sénac, au contraire de ceux des romans féminins, sont étrangement pro-Français, véritablement assimilés à une culture qu'ils considèrent supérieure à la leur. Le château de Lœwenstein où est recueilli le marquis est habité par des princesses qui non seulement portent des prénoms français — Émilie et Victorine —, mais qui affichent avec ostentation une manière et une culture françaises. Se voulant spirituelles, leurs lettres citent La Fontaine, Racine et Voltaire, avec la même

---

[401]. Sur la lettre CVII d'Azolan au vicomte de Valmont, son maître, dans *les Liaisons dangereuses*, voir l'article de Jacques Proust, « Les maîtres sont les maîtres », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 2, 1977, p. 145-172. Repris dans *l'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII*^e^ *siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 183, 1980, p. 245-276.

[402]. Gabriel Sénac de Meilhan, *op. cit.*, lettre XCIX, de Bertrand à la comtesse de Lœwenstein, p. 288.

prétention qui a fait engager par la famille allemande des domestiques français, Jean et Madeleine. Ainsi, les nombreux personnages principaux et secondaires allemands du roman de Sénac ne s'expriment pas selon un point de vue propre, mais adoptent sans aucune remise en question le point de vue de l'émigré français, dont l'arrivée est une véritable joie dans la famille francophile et pour lequel le problème de l'« adaptation », si important dans les œuvres féminines, ne se pose pas. Le terme de polyphonie, dans un tel accord des différentes *voix*, est donc à employer strictement en ce qui concerne la structure narrative qui fait appel à plus d'un correspondant.

Tout autre est, en revanche, la situation dans *Trois femmes* d'Isabelle de Charrière. Que le personnage soit inférieur socialement à l'aristocrate ou de culture différente (ici aussi allemande), il parle en fonction de son propre point de vue. Domestique, Joséphine s'exprime librement et en son nom personnel sur les cruautés de l'Ancien Régime à son égard. Enceinte au début du roman, qui s'ouvre sur son arrivée à Altendorf après une fuite précipitée de France, elle apprend à sa jeune et très innocente maîtresse, Émilie, qu'elle a été séduite par deux des oncles de celle-ci qui vivaient dans le château paternel — l'un d'eux étant même grand vicaire —, un sort rien moins que commun pour les domestiques de sexe féminin de l'époque, totalement dépendantes de leurs maîtres. Tandis que le marquis de Saint-Alban ne modifie en rien sa façon de penser dans le roman de Sénac, c'est l'explication de ce sort provoqué par les inégalités sociales, dans la bouche même de celle qui en fut victime, qui fera répondre à la rougissante et désormais transformée Émilie : « je me sens obligée de réparer envers toi les crimes de mes parents[403] ». Ajoutons que, de la même façon que Joséphine face à son rang, les personnages allemands positifs du roman revendiquent leur identité, ici nationale, et critiquent l'attitude de certains de leurs compatriotes qui singent les manières

---

[403]. Isabelle de Charrière, *Trois femmes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IX, p. 48. Cet entretien a lieu dans une partie narrée du roman.

françaises. Une partie narrée du roman montre trois personnages allemands recevant des émigrés et s'entendant, dans un dialogue, sur la question :

> Je suis entièrement de l'avis du Baron, reprit M$^{me}$ d'Altendorf. Un peu de partialité me plaît : elle est bonne, elle est nécessaire pour se trouver bien au milieu des gens avec lesquels on est appelé à vivre, et ne pas donner à tout ce qui vient du dehors une préférence outrageante pour son pays. Cette partialité est un correctif au goût que nous avons tous, [...], pour les objets nouveaux : elle nous conserve une certaine dignité nationale. Quand je vois de jeunes Allemands se mouler sur la nation française, dédaigner leur propre langue, leurs propres usages, contrefaire un accent qu'ils ne saisiront jamais bien, et s'affliger tout de bon de cette impuissance, j'avoue que je rougis pour eux. — Vous avez bien raison, Madame, dit Théobald, et je me flatte que vous n'aurez jamais à rougir pour moi d'une pareille sottise. Je vous suis fort obligé de m'avoir fait apprendre de bonne heure le français, comme l'anglais et l'italien; mais je ne me piquerai jamais de le parler comme un Français, ni comme je parle l'allemand : je crois même qu'on aurait besoin d'aucune partialité pour se garantir d'un travers aussi ridicule. — Pour moi, je suis fier de ma nation, dit le Baron; et qui me prendrait pour petit-maître français m'affligerait sensiblement[404].

Plus qu'une simple dénonciation de l'attitude servile de certains Allemands face à la culture française, ce passage met de l'avant le terme de « partialité », qui apparaît deux fois dans le discours de M$^{me}$ d'Altendorf et qui renvoie à celui de « multiplicité » que nous avons souvent employé dans ce chapitre. L'accord des personnages révèle l'importance attribuée par M$^{me}$ de Charrière à l'expression des *différences* et au cadre idéal que constitue tant l'Émigration que le roman par lettres.

Ainsi, au contraire de Sénac, qui donne aux personnages allemands et au valet de Saint-Alban une voix qui ne contredit en rien celle du héros auquel elle pourrait être attribuée, les romancières donnent à l'autre — c'est-à-dire à la fois au non-Français et au roturier —, une voix qui lui est propre, qui s'oppose parfois à la voix dominante. Bien qu'« à voix multiples », le roman par lettres de Sénac de Meilhan

---

404. *Ibid.*, p. 55.

offre une polyphonie qui ne joue essentiellement qu'au niveau de la macrostructure de l'œuvre et qui est implicitement liée à un accord préliminaire entre les correspondants, à une homogénéité idéologique. N'est-il pas en fait une monodie, puisque tous les personnages ayant accès à l'écriture des lettres pensent la même chose, tandis que les romancières semblent plus accueillantes à différentes voix sociales et nationales ? Après les infractions à la monodie et à l'harmonie classique de l'*Adèle de Sénange* de M^me^ de Souza, Isabelle de Charrière, Félicité de Genlis, M^lle^ Polier de Bottens et M^me^ Cazenove-d'Arlens, elles, lient la polyphonie à une véritable polyphonie du texte dont les différentes instances discursives font que l'ensemble constitue une « unité d'interaction de consciences multiples[405] », le lieu de rassemblement des émigrés — voire le roman lui-même — devenant un espace où sont acceptées toutes les individualités.

Il nous faut maintenant établir un lien entre cet espace utopique d'énonciation que l'Émigration a rendu possible et l'existence d'un autre lieu, réel, présentant des caractéristiques comparables et également imaginé par des femmes. Dans un article paru dans la revue *Romantisme* en 1994, Marie-Claire Hoock-Demarle retrace l'existence, dans le Berlin du début du XIX^e^ siècle, d'espaces qu'elle propose de ne plus appeler « salons », mais plutôt « lieux de sociabilité au féminin », dont plusieurs se trouvaient chez des femmes juives de la haute bourgeoisie. Dans ces espaces se rencontraient des gens de tous les milieux sociaux et de toutes les nationalités, gens que rien au départ ne rassemblait (socialement) et que seuls les plaisirs de l'esprit réunissaient, la conversation (mode d'expression traditionnellement à la base de l'identité aristocratique) y servant de prétexte à l'égalité entre les individus. Du prince de sang Louis-Ferdinand au philosophe suisse Johannes von Muller ou aux frères von Humboldt, le linguiste et l'explorateur, en passant par la femme de lettres exilée que sera Germaine de Staël

---

[405]. Mikhaïl Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, p. 101.

et jusqu'à Astolphe de Custine, homosexuel notoire, aimé et recherché par une des hôtesses, Rahel Varnhagen, pour sa *différence*, tous ceux qui pouvaient prétendre à quelque valeur intellectuelle, peu importe leur appartenance sexuelle, sociale ou nationale, pouvaient fréquenter ces lieux où, croit Hoock-Demarle, « les notions de représentation et de hiérarchie s'effa[çai]ent devant une “noblesse d'esprit” égalisatrice[406] ».

C'est précisément cette notion d'élite intellectuelle et morale qui est au centre des représentations utopiques de nos romancières, signale une autre critique, Marie-France Silver, qui, parlant des romans de l'Émigration d'Isabelle de Charrière, *Trois femmes* et *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, et de l'entente entre les différents clans idéologiques qu'on y trouve, explique : « on sent que pour l'auteur les bons aristocrates comme les bons révolutionnaires appartiennent à une même élite, celle du cœur et de l'intelligence[407] ». Au sujet des salons berlinois du tournant du siècle, Hoock-Demarle ajoute que, l'individu de sexe féminin ne pouvant que gagner à cette mixité, il est normal que des femmes en aient été les instigatrices, d'autant plus qu'il s'agissait souvent de Juives et que cette identité ne facilitait pas non plus l'entrée dans le monde[408].

---

406. Marie-Claire Hoock-Demarle, « La sociabilité au féminin, un pouvoir subversif ? L'exemple de Berlin au début du XIX^e siècle », *Romantisme*, 85, 1994, p. 49.

407. Marie-France Silver, *loc. cit.*, p. 313.

408. « La rupture avec les conventions est double : le cloisonnement social disparaît en même temps que la place impartie à chaque sexe perd de son intransigeance. [...] un cercle d'un type nouveau [apparaît] caractérisé tant par la disparité du statut social de ceux et celles qui le composent que par le rééquilibrage fondé sur l'égalité en esprit du masculin et du féminin » (Marie-Claire Hoock-Demarle, *loc. cit.* p. 49). Il faut signaler que la description des salons berlinois du tournant du siècle par Hoock-Demarle reprend plusieurs des *topoi* des portraits des salons littéraires du XVIII^e siècle en général. Benoît Melançon pense qu'il faut interroger ces lieux communs (le salon comme lieu de pouvoir féminin, de brassage social et dont les participants sont sélectionnés selon leur mérite personnel) qui véhiculent une image idéaliste de ces lieux; selon lui, il faudrait relativiser et revoir avec prudence ces concepts (« Salons du XVIII^e siècle. Propositions de recherche », conférence inédite prononcée à Tours le 26 octobre 1995).

Or, il se trouve que Jean Harmand mentionne dans sa biographie de Mme de Genlis[409] le passage de la célèbre préceptrice dans ces mêmes cercles en 1798 en tant qu'invitée d'honneur à des soirées dans des maisons riches, dont celle de Mme Cohen où, le jour, elle donnait des leçons aux enfants pour joindre les deux bouts. De son côté, Mme de Charrière, qui avait des correspondants à la cour de Frédéric-Guillaume III — à commencer par l'empereur lui-même —, ne dut pas non plus ignorer l'existence de ces lieux qui s'opposaient aux conventions sociales, ni peut-être le séjour qu'y fit la préceptrice des jeunes princes d'Orléans. On comprend pourquoi, soit à défaut de vivre l'utopie réelle, soit ne pouvant la représenter sous peine de perdre toute considération dans la société du temps, mais ayant la possibilité de s'inspirer d'exemples exceptionnels comme le furent ces salons, mesdames de Charrière et de Genlis virent dans l'Émigration et ses hasards une situation idéale : en les disculpant de vouloir remettre en question l'espace patriarcal — qui n'est qu'involontairement abandonné par leurs personnages —, ils leur permettaient d'illustrer un projet de collaboration sociale et un *modus vivendi* fondé sur la poursuite de l'éducation, une forme d'« apatridie » et une ouverture à l'Autre.

Lieu « hétéroclite », « cosmopolite » et où règne « l'internationalisme des contacts », pour reprendre les expressions de Marie-Claire Hoock-Demarle[410], un tel espace — que ce soient les lieux de sociabilité de Berlin ou l'espace utopique des romancières de l'Émigration — est toutefois menacé de disparition à court terme. Pour les salons berlinois, la cause de la disparition sera l'occupation de la Prusse par les troupes napoléoniennes. Pour les émigrés, c'est le rappel en France qui joue le même rôle, nouvelle qui pour la famille d'Armilly est loin d'être une tragédie (non plus que pour Télémaque son retour en Ithaque), mais qui fait rentrer le clan

---

409. Jean Harmand, *Madame de Genlis, sa vie intime et politique (1746-1830),* Paris, Perrin, 1912, 557 p.

410. Marie-Claire Hoock-Demarle, *loc. cit.*, p. 51.

dans l'ordre du patriarcat : en même temps, les personnages réutiliseront dans la signature de leurs lettres — redevenue l'emblème de leur statut — leurs patronymes et titres, qui, par prudence, avaient été temporairement abandonnés. Si le roman de Mme de Genlis, qui compte plus d'une douzaine de correspondants appartenant au même clan, s'achève par une lettre de la mère, Mme d'Armilly, celle-ci, y parlant des projets de mariage de sa fille aînée, se plie aux usages de la société aristocratique française finalement réintégrée et elle préserve la bonne morale et la structure sociale dont la remise en question définitive n'est pas encore possible. La clôture du roman semble ainsi obéir aux règles du paratexte que nous avons observées plus tôt, en ce que ces différentes franges du texte soutiennent l'ordre social, tandis que le centre du texte est plus contestataire.

La construction de cette utopie provisoire a de plus lieu dans cette parenthèse émancipatrice pour la condition de la femme que constitua la Révolution, et le récit féminin de l'Émigration représente bien, en ce sens, la réalité féminine durant la Révolution telle que l'a décrite Lynn Hunt dans l'*Histoire de la vie privée*, cette brève période qui demeure, pour l'ensemble des femmes, une des plus libérales de l'histoire de France[411]. Le droit au divorce n'est qu'un exemple des nouveaux droits que les femmes perdront avec le Code civil napoléonien. Mais l'extension du rôle de la femme, son débordement du domaine du privé pour envahir le public, découle surtout d'une situation d'urgence, non d'une réelle évolution des mentalités. En temps de guerre ou de bouleversements politiques, le manque de disponibilité des hommes est cause que, par défaut, les femmes se trouvent avec des responsabilités et des droits étendus, parfois même dans une fonction traditionnellement masculine. L'exil des femmes est moins le lieu de la méditation que de l'action.

---

411. Lynn Hunt, *loc. cit.*, p. 21-52.

Peut-être faut-il voir la différence entre le projet de l'archevêque de Cambrai dans son *Télémaque* et celui des romancières de l'Émigration moins dans le siècle qui s'est écoulé entre la fin du règne de Louis XIV et la tourmente révolutionnaire que dans le passage de la « réécriture » à l'« adaptation » du mythe, de la leçon donnée par celui qui s'illusionnait sur l'aveugle protection dont le couvrait le Roi-Soleil à celle des romancières qui, conscientes du statut précaire de la femme-auteur, ne s'aventurèrent pas dans des œuvres ouvertement politiques ou féministes. Tandis que la réécriture de Fénelon visait à habituer un jeune prince vertueux « aux symboles mythologiques requis par l'esthétique de son temps » et à « renforcer les dogmes chrétiens par l'appui de la morale antique[412] » mesdames de Genlis et de Charrière se chargent d'adapter l'apprentissage à la nouvelle réalité aristocratique française, dont l'Émigration ne constituera finalement qu'une parenthèse dans son évolution. Si, comme le note pertinemment Jeanne-Lydie Goré, *Télémaque* est moins « l'ébauche d'une pédagogie moderne » qu'« une sorte d'héroïsation de l'adolescence[413] », « héroïsation » à laquelle ne vise pas moins un siècle plus tard, en pleine débâcle, le jeune *Émigré* de Sénac de Meilhan, les romancières de l'Émigration, en revanche, offrent un véritable plan pratique d'apprentissage de soi et de l'Autre (l'étranger, le roturier, l'autre sexe, l'autre clan idéologique). Loin de l'espace patriarcal dans lequel il vivait depuis des générations, l'émigré, réservant ses énergies pour la construction et la consolidation de l'intimité familiale, pour l'éducation de ses enfants et parfois pour l'apprentissage d'un métier, s'embourgeoise et se féminise : il vit, dans l'espace mobile de sa fuite et de son attente, une utopie provisoire.

La représentation d'un tel lieu tient également à une conception du roman. Tandis que Sénac de Meilhan, avec le souci d'unité propre à la formule épistolaire

---

[412]. Jeanne-Lydie Goré, « Introduction » à Fénelon, *op. cit.*, p. 45.
[413]. *Ibid.*, p. 47.

classique, construit véritablement un roman, avec une trame, des personnages principaux, des personnages secondaires périphériques et une fin tragique marquée par l'arrestation et le suicide du héros, et par la folie et la mort de l'héroïne, les œuvres féminines, elles, à l'image de l'espace mobile qui y est représenté, relèvent davantage du domaine du discontinu. Ce ne sont pas des récits classiques, à la façon du roman prérévolutionnaire masculin, que présentent les romancières. La notion de héros y est relativisée par la mise en présence de nombreux personnages principaux, égaux dans l'accès à l'écriture des lettres. Ces destinées diverses mises en parallèle, la multiplicité des points de vue dans un moins grand souci d'ensemble, du moins en apparence, contribuent à l'effet « *lettres trouvées* », tant chez Isabelle de Charrière que chez Félicité de Genlis. En témoignent également la suite de six lettres supplémentaires ajoutées aux *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, les trois suites des *Lettres trouvées dans la neige*, une première suite des *Trois femmes* sous forme de narration omnisciente et une deuxième suite, l'*Histoire de Constance*, récit à la première personne d'une d'entre elles. Cet ensemble de « suites » renforce une poétique de la « discontinuité », tout comme, chez Félicité de Genlis, l'enchâssement dans les lettres d'autres formes narratives intimes (journal, Mémoires). Ouvrages jamais véritablement terminés, donc, puisqu'ils sont écrits au fil des événements révolutionnaires, romans expérimentaux, à mi-chemin entre le roman et le journalisme, comme le suggère Isabelle Vissière[414], les récits de nos auteures les montrent en train de suivre les réactions différentes face au même bouleversement historique qui affecte non seulement la France mais l'ensemble de l'Europe.

* * *

414. Isabelle Vissière, dans *Une aristocrate révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 366.

Roman épistolaire et féminin, le roman de l'Émigration de 1793 à 1806 révèle deux aspects importants de l'ensemble de notre corpus : la préoccupation des romancières face aux questions d'ordre formel et la thématisation de sujets idéologiques (tout en évitant le plus possible le politique). Or, le questionnement formel, que nous avons également abordé dans la première partie de cette thèse et qui passe ici par l'instauration de nouveaux réseaux épistolaires en exil, et par une circulation des lettres à repenser, nous fait rapidement glisser vers l'idéologique, puisque les modifications de la correspondance que provoquent l'Émigration et la censure ne peuvent être considérées sans que soient également signalées les modifications d'ordre culturel et social. De même, les questions idéologiques, à travers la poursuite de l'utopie instaurée provisoirement en exil, nous ramènent quant à elles à la forme du roman, puisque la question de la multiplicité des voix dépend de la façon dont on envisage le roman épistolaire. On constate donc que les deux questions sont étroitement mêlées dans ces œuvres.

Le thème postal — qui disparaîtra dans la suite du corpus —, loin d'illustrer seulement une convention d'autoreprésentation selon laquelle la lettre doit parler d'elle-même, met en relief les questions culturelles soulevées dans les romans. La modification de la géographie épistolaire, que provoque la sévérité de la censure révolutionnaire envers les nobles émigrés ou restés en France, symbolise en fait les changements profonds que subirent les représentants de cet ordre social, changements parmi lesquels figurent des modifications spatiales et temporelles sans aucun précédent historique. En effet, l'aristocratie, dont le propre était précisément de s'inscrire dans une durée sans coupure, celle de la généalogie familiale — au contraire des gens du peuple qui étaient réputés ne pas avoir d'ancêtres —, de même que dans un espace qui l'identifiait — le domaine patrimonial transmis de façon héréditaire —, se voit confrontée à une rupture violente dans ces deux dimensions. C'est une rupture que les innombrables aléas

de la poste font clairement ressortir. Il en va de même pour les stratégies que sont forcés d'utiliser les exilés, eux qui doivent faire preuve d'astuce, d'imagination, de flexibilité, alors qu'ils font partie d'un groupe traditionnellement identifié à sa stabilité, à sa rigidité, à une codification des habitudes et à une étiquette basée sur des rapports hiérarchiques qui excluaient les recours à l'imagination et, surtout, la collaboration avec l'Autre. Nous avons également vu que chez M^me^ de Genlis la mise en scène des stratégies postales et épistolaires des correspondants enfantins, par son côté ludique, avait une fonction de percée dans l'imaginaire qui permettait aux héros de traverser le plus positivement possible le drame qui les touchait.

Fénelon avec son *Télémaque* est une source d'inspiration pour les romancières qui vont faire de leurs émigrés — surtout des jeunes — des voyageurs en constant apprentissage, apprentissage qui se fait grâce au contact avec différents groupes (sociaux, culturels, idéologiques) et qui les fera évoluer positivement. Au contraire du roman de Sénac de Meilhan, seul roman de l'Émigration intégré au canon français, les récits de l'Émigration féminins ont une visée pédagogique évidente qui va de la poursuite d'études déjà commencées en France à la récolte de leçons de vie qu'apporte l'exil. De plus, la réunion de personnages de différentes options idéologiques relativise la position du héros qui est forcé de se modérer. L'apprentissage de langues étrangères, qui facilite l'intégration, est un autre facteur relativisant, l'émigré ouvrant son esprit aux autres cultures, ce qui le conduit directement à amorcer une réflexion critique sur ses compatriotes ethnocentristes et sur les étrangers imitant les Français (par exemple, les Suisses dont la révolution s'est faite sur le modèle français). Comme durant toute période de crise, on assiste à un rapprochement des conditions sociales et des sexes par nécessité : l'aristocrate privé de sa fortune doit travailler pour subsister, la femme acquiert un rôle plus important étant donné l'absence de l'homme, lui qui s'est joint à l'armée de Condé ou qui passe la majeure partie de son temps au travail. Plus qu'un lien entre les

membres dispersés d'un même clan, la lettre devient le lieu de la réflexion personnelle, transmise à un destinataire qui vit un cheminement idéologique semblable; cela est clair chez les correspondants principaux de Mme de Genlis et d'Isabelle de Charrière, véritables émules les uns des autres par l'intermédiaire de leur correspondance.

Mais bien que l'expérience apparaisse souvent de façon positive aux héros, le lieu utopique multiple et cosmopolite favorisé par l'Émigration ne peut qu'être temporaire, non seulement parce que le retour en France met parfois fin à l'exil, mais aussi parce que l'espace utopique est trop idéal. Même s'ils précèdent une autre forme d'exil, elle aussi plus ou moins utopique, nettement plus lyrique, comme on va le voir, ces romans de l'Émigration féminins apparaissent, par leur rationalisme, par la multiplicité de leurs points de vue et par leur cosmopolitisme, comme les derniers avatars d'une littérature des Lumières. Ils nous permettent de repenser le passage des philosophes aux romantiques. Comme celles qu'étudie Michel Delon, les Lumières sur lesquelles nous nous sommes penché ici sont « plurielles », elles s'inscrivent dans la relativité et dans l'histoire. Dans un article intitulé « Les Lumières aujourd'hui : l'universel et le particulier », le dix-huitiémiste rappelle que le siècle des philosophes est aussi celui du roman dialogué et du roman épistolaire, forme où chaque opinion est nécessairement « confrontée à son contraire; sans cesse relancée, la réflexion ne peut s'immobiliser, se bloquer[415] ». Nous avons vu que ce n'est pas le cas de tous les romans par lettres, à preuve *l'Émigré*, qui est un plaidoyer monarchiste où l'accord des différentes voix est essentiel à l'atteinte du but poursuivi par l'auteur. Les romans féminins que nous avons étudiés se définissent davantage par rapport à cette importance que les philosophes ont accordée à la confrontation des différentes options et appartenances, dans un même espace de débat. C'est suivant cette caractéristique

---

[415]. Michel Delon, « Les Lumières aujourd'hui : l'universel et le particulier », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 346-347, 1996, p. 166.

des Lumières que Delon propose un résumé de *la Nouvelle Héloïse* sous l'angle de la diversité, des particularismes assemblés et mis volontairement en opposition :

> Rousseau n'est pas indifféremment un représentant des Lumières ou des Anti-Lumières. Il délimite l'espace d'un débat, il met en mouvement la pensée des Lumières. Il réunit dans *La Nouvelle Héloïse* des Suisses, un Anglais, un Balte, il y fait sentir les influences contrastées de la France et de l'Italie et construit la micro-société de Clarens sur le couple de la foi et de l'athéisme. Wolmar est un baron d'Holbach, vertueux sans garant transcendant, Julie une chrétienne aux tendances mystiques, ils sont rejoints par un déiste rationaliste[416].

C'est aussi sur ce principe de la diversité que s'est construite l'*Encyclopédie*, avec ses multiples rédacteurs et articles, qui ne prétend à aucune vérité générale d'un texte à l'autre et qui « apparaît [...] moins comme un monument compact que comme un gigantesque jeu interactif[417] ». Delon fait entrer les romans d'Isabelle de Charrière dans ce courant philosophique et littéraire; au sujet des *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés*, il affirme que : « [ce] roman n'a pas pour ambition de résoudre les conflits. [...] il proclame la possibilité du dialogue, de l'échange d'arguments, la nécessité de la tolérance et de la rationalité[418]. » C'est cette idée d'« espace du débat » qui nous a guidé dans ce chapitre, espace que les romancières du tournant du siècle ont cru bon de situer ailleurs, hors de l'enceinte du « combat » qui a clos de façon tragique ce siècle de réflexion philosophique.

Si peindre l'Émigration, pour les femmes de lettres, est une façon de romancer la Révolution, elle l'est également de révolutionner le roman, en passant par une fragmentation du texte que justifie la multiplicité des intervenants, chacun ayant sa propre voix. De plus, contrairement à ce que prétend Laurent Versini, qui attribue

---

416. *Ibid.*, p. 166.
417. *Ibid.*, p. 169.
418. *Ibid.*, p. 168.

aux romancières épistolaires un attrait plus grand vers la monodie[419], celles-ci semblent se concentrer dès l'Émigration sur une polyphonie d'autant plus significative qu'elle ne relève pas seulement d'une technique, mais bien d'une hétéroglossie véritable, qui ne sera pas absente dans le reste du corpus. En effet, alors que les trois seules œuvres romanesques épistolaires « monumentales » masculines à paraître durant le premier tiers du XIX$^{e}$ siècle — *Obermann* (1804), *Mademoiselle de Maupin* (1835) et *le Lys dans la vallée* (1836) — sont des romans épistolaire à voix unique, l'originalité de *Delphine* (1802) de Germaine de Staël, dont la parution suit immédiatement l'Émigration, réside dans une polyphonie qui, sans compter l'héroïne, donne voix à une foule de personnages habituellement peu représentés en littérature ou souvent ridiculisés : vieilles, laides, infirmes et célibataires, toutes ont recours à cette voix d'expression que constitue la lettre, dans un ensemble d'un dialogisme essentiellement féminin et consciemment, ouvertement, hétérogène.

---

[419]. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 190.

# CHAPITRE IV

## ROMANS EUROPÉENS
## (1802-1815)

Comme nous l'avons souligné au chapitre précédent, la géographie traditionnelle du roman épistolaire se limite souvent à la société mondaine, plutôt parisienne que française, que celle-ci soit vue comme un milieu étranger et critiqué (dans le récit pseudo-exotique au XVIII^e siècle, puis par le héros dit préromantique) ou familier et apprécié parce qu'il est le théâtre des succès de société (pour les libertins, les mondains, les aristocrates en vue). Conséquence d'un traumatisme qui survit à l'Émigration[420] ou influence des récentes conquêtes napoléoniennes, l'action d'une majorité de romans épistolaires féminins de la première décennie du XIX^e siècle, et de quelques-uns de la deuxième, se déroule

---

[420]. Après le retour en France des émigrés, ces derniers ne cessent pas pour autant de hanter les romancières que l'exil en général, comme motif, inspire. Type aristocratique de l'exilé, l'émigré, s'il est plus rarement héros, se profile dans un nombre significatif d'œuvres. George Sand elle-même y fait allusion en 1834 dans *Jacques*, où Sylvia, la demi-sœur illégitime du héros éponyme, abandonnée par ses parents et élevée par des paysans italiens, est prise sous la protection d'« une vieille marquise française, retirée dans les environs depuis l'émigration » (Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1976, lettre XVIII, de Jacques à Sylvia, p. 91). C'est cette même émigrée qui remplace le nom de la jeune fille, Giovanna, par le prénom de fantaisie qu'elle porte dans le roman, et lui « gât[e] le jugement et exalt[e] [son] imagination en [lui] faisant lire les contes de Perrault et de M^me d'Aulnoy » (*ibid.*, lettre XVIII, p. 92). Dans la campagne suisse où Stanislas, le héros de M^me Bournon-Malarmé, vit son exil, il a pour voisin d'infortune un ancien émigré français, qui se fait passer pour pêcheur. Dans *Alphonse de Lodève* (1807) de la comtesse de Golowkin, la marquise italienne dont tombe amoureux le héros est en réalité une Française, émigrée à l'adolescence en compagnie de sa mère. Dans *Valérie*, Gustave de Linar, dans sa retraite finale dans une abbaye italienne où il rendra l'âme, est accueilli par un ecclésiastique exilé de France durant la Révolution. M^me de Genlis, enfin, en 1820, dans sa *Correspondance de deux jeunes amis*, peint le retour tardif d'un émigré, le marquis de Pontiez, dans ses anciens domaines, qu'il retrouve détruits par les révolutionnaires. S'il n'y a pas d'émigrés dans *Delphine* de M^me de Staël, excepté M. de Valorbe à la fin, c'est que l'action du roman, paru en 1802, est située entre 1790 et 1792, donc juste avant la généralisation de l'Émigration. En ce sens, représentant la noblesse parisienne et mondaine dans son ignorance et son indifférence face aux dangers qui la guettent, l'auteure présente des personnages dont le lecteur sait qu'ils sont tous des « émigrés potentiels ». Dans le roman érotique de Suzanne Giroust de Morency *Lise, ou les Hermites du Mont-Blanc*, un des Hermites du titre, Hyacinte, est un émigré.

par contre, à l'exemple de certains récits masculins de la même période, en tout ou en grande partie hors de la France dans un ou plusieurs pays européens. Cette particularité du lieu de l'action est par ailleurs annoncée dans plusieurs titres :

*Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes* (1802) de M^me^ Levacher de La Feutrie;
*Sir Walter Finch et son fils William* (1806) d'Isabelle de Charrière;
*Correspondance de deux amies, ou Lettres écrites d'Évian en Chablais à Baden en Autriche* (1806) de M^me^ de Pont-Wulliamoz;
*Le Courrier russe, ou Cornélie de Justal* (1807) d'Adèle Chemin;
*Mylord Clive, ou l'Établissement en Suisse* (1810) de Charlotte Bournon-Malarmé;
*Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse* (1815) de Pauline de Bradi;
*L'Héroïne moldave* (1818), de M^me^ Gacon-Dufour.

Pareille mode européenne, même si elle appelle, à première vue, une ouverture à l'autre ou cette « sociabilité » que suppose une certaine forme de tourisme, a toutefois comme revers — on le voit dans la majorité de ces récits — une tendance marquée vers l'exil de type sentimental et solitaire, auquel l'époque est propice avec le romantisme naissant. Bien qu'appréciant les ruines anglaises, les merveilles architecturales italiennes ou la sublimité des paysages suisses dans une optique de communion avec le genre humain tout entier, le héros le fait souvent seul, en évitant tout contact avec une structure sociale jugée rigide et codifiée. Ce rejet revendiqué, auquel ne suffit pas l'exil simplement touristique, aboutit soit au suicide ou à la réclusion, soit à la formation d'une communauté utopique très limitée et autosuffisante.

On remarquera que, durant cette période, notre corpus présente une majorité de récits épistolaires monophoniques ou à tendance monophonique, le « je » unique des lettres allant de pair avec l'entreprise maintenant solitaire de l'héroïne ou du héros diégétique, tel Gustave de Linar, Alphonse de Lodève, Stanislas de Sainte-Rose, alors que la représentation de l'émigration massive de 1793 appelait

nécessairement une formule polyphonique. De plus, dans ce nouveau corpus, où les modifications spatiales accompagnent la recherche d'un langage plus intérieur que dans les romans précédents, le temps est envisagé de façon inédite. Tandis que le roman de l'Émigration s'inscrivait dans une période historique précise, particulièrement déstabilisante et douloureuse, dont on ne pouvait faire abstraction, le roman « européen » ou « de l'exil », en entretenant le mythe du retour à l'innocence première, postule l'abolition du temps, un luxe que ne pouvait se permettre l'émigré, souvent peu fortuné et préoccupé par des questions d'ordre matériel, qui sont loin de favoriser le lyrisme et le rêve.

Contrairement à Laurent Versini qui regroupe sous la même appellation de « romans de l'exil » tant les romans de l'Émigration que ceux de l'exil solitaire des premiers romantiques[421], nous proposons de distinguer deux types de récits. En effet, à l'exil forcé, qui fut en réalité le plus souvent une fuite pour la survie de l'émigré, quel que fût son penchant pour le voyage et son degré d'attachement à la capitale française, succède une période où le déplacement outre-France est au centre du contenu diégétique du récit épistolaire féminin, mais ce déplacement, librement choisi, n'est plus une fuite qu'au sens figuré du terme et il en dépend moins la vie que le cœur, puisqu'elle obéit le plus souvent à des motivations d'ordre sentimental, d'honneur ou d'amour-propre. Mais il se peut également que le départ soit motivé par des raisons purement touristiques, comme c'est le cas dans *Valérie*, quitte à se transformer graduellement en véritable exil.

À titre de classique masculin du genre, on pense immédiatement à *Obermann*, roman par lettres paru en 1804, auquel nous comparerons parfois les œuvres des romancières, comme nous l'avons fait avec le corpus de l'Émigration et le roman de Sénac de Meilhan. Si certaines de nos auteures semblent s'inspirer du roman de Senancour, comme M^me Bournon-Malarmé, il faut cependant noter que les deux

---

[421]. Laurent Versini, *le roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979, p. 168-181.

chefs-d'œuvre féminins qui donnent le ton aux autres œuvres, *Delphine* (1802) de Mme de Staël et *Valérie* (1803) de Mme de Krüdener, sont parus avant lui. Laurent Versini utilise parfois pour désigner ces romans l'appellation « roman de l'exil dans le monde[422] », expression heureuse dans la mesure où Paris est effectivement fui, considéré comme étranger et menaçant, mais pour des raisons bien différentes de celles éprouvées par les émigrés. Paris, en effet, lieu de cette sociabilité si essentielle tant à l'honnête homme du Grand Siècle qu'au philosophe des Lumières, n'est plus que le symbole de la fausseté et de la rigidité ancestrales, que condamne la génération romantique qui ne s'y reconnaît pas et s'y sent en exil permanent. En ce sens, le héros est un éternel exilé et il l'était dans le monde avant de l'être dans un pays étranger ou dans la nature sauvage.

Les pays d'accueil privilégiés de l'exilé sont les mêmes que ceux du récit de l'Émigration — l'Angleterre, l'Allemagne, la Suisse et l'Italie[423] — et nous utiliserons, pour désigner ces romans, l'expression « romans européens ». Nous verrons dans un premier temps les enjeux du plus connu de ceux-ci, *Delphine*, seul roman de ce chapitre qui accorde une place importante au contexte sociohistorique, s'il a paru en 1802 à la veille de l'exil de son auteure, Germaine de Staël, son action, elle, se déroule dix ans plus tôt, à la veille de l'Émigration. Le lieu où se déroulent les deux premiers tiers de *Delphine* est un Paris mondain où se prépare l'exil de l'héroïne, entre autres par le rappel de celui d'autres personnages féminins de l'intrigue. Il s'agit donc dans ce cas d'un exil « retardé » et qui, malgré l'époque dans laquelle le situe l'auteure, a des causes purement sentimentales.

---

422. *Ibid.*, p. 175.

423. La présence dans plusieurs de ces récits de l'Italie, choix privilégié des héros-touristes, renvoie à la période historique particulière dans laquelle s'insèrent ces œuvres, Napoléon étendant la domination française sur toute la péninsule italienne (à l'exception de la Sicile et de la Sardaigne). Pendant le Directoire, la campagne d'Italie (1796-1797) du général Bonaparte se termine par l'instauration de la république cisalpine, sous contrôle français, qui deviendra République italienne, puis royaume d'Italie (1807). Ce n'est qu'en 1815, après la chute de l'Empire, que les anciennes monarchies seront restaurées.

Cette dernière particularité nous sollicitera dans un deuxième temps comme caractéristique commune à l'ensemble de notre corpus, duquel nous prendrons trois romans comme principaux exemples : *Valérie* de M$^{me}$ de Krüdener, *Alphonse de Lodève* de la comtesse de Golowkin et *Stanislas* de M$^{me}$ Bournon-Malarmé. L'exil n'étant plus dicté par des raisons strictement politiques, matérielles ou de survie, comme durant l'Émigration, la correspondance s'en ressent, comme l'ensemble du roman. Les héros n'accordent dorénavant plus autant d'importance à l'acheminement d'une correspondance qui s'effectue sans heurt. Les lettres sont plus longues, moins préoccupées par le temps; le roman, lui, tend vers une formule monophonique. Nous nous intéresserons tant à l'aspect introspectif qu'à l'aspect utopique de ces œuvres qui, loin de préconiser un érémitisme absolu, montrent un héros dont la fuite accompagne une quête de communion spirituelle avec d'autres personnages du même genre.

Enfin, nous montrerons que ces œuvres, en s'éloignant de la formule classique, opèrent une mise au point générique, la forme épistolaire ne tenant plus le rôle dynamique qu'elle avait dans le récit de l'Émigration, mais se dirigeant plutôt — avec la disparition graduelle du destinataire, le rallongement des lettres et l'isolement géographique plus volontaire que forcé — vers ce qui apparaît de plus en plus comme le journal intime. Cette mutation est d'ailleurs thématisée dans les lettres elles-mêmes qui, si elles contiennent moins de marques d'autoreprésentation que dans les récits de l'Émigration, s'interrogent toutefois de façon plus approfondie sur leur rôle (introspection, témoignage, texte à relire). Cette jonction des genres sera étudiée dans un contexte, celui du tournant du siècle, où apparaît non seulement le journal intime, mais la notion d'intimité elle-même, avec la séparation des sphères privée et publique qui se manifeste à cette époque et dont notre corpus est aussi le témoin.

## *Delphine* : l'exil retardé

Cas unique dans notre corpus, histoire d'un exil préparé et constamment retardé, le roman *Delphine*, si sa genèse suit l'Émigration (que M^me^ de Staël vécut de 1792 à 1795 en Angleterre et à Coppet, le domaine familial des Necker en Suisse), la précède dans sa diégèse, l'action du roman s'étendant d'avril 1790 aux massacres de septembre 1792. De plus, paru en 1802, le roman précède de peu et aurait contribué à provoquer le second exil, plus long, de son auteure, à qui Bonaparte, indisposé par son libéralisme, interdira d'approcher à moins de quarante lieues de la capitale française[424].

Même si l'exil de Delphine, suivi de celui de Léonce parti rejoindre l'armée des émigrés, n'apparaît que dans les deux dernières des six parties dont se compose le roman, on peut affirmer que non seulement tout le début du récit annonce et prépare ces exils en particulier, mais également que cet exil donne le ton à une forme d'exil « au féminin » qui se retrouvera dans d'autres romans épistolaires féminins de la période qui nous occupe. *Delphine* est cependant unique dans la mesure où il est le seul à présenter principalement l'exil d'une femme, les autres romancières — la comtesse de Golowkin, M^me^ de Krüdener et M^me^ Bournon-Malarmé — peignant essentiellement des héros masculins[425], comme le feront plus tard à leur tour M^me^ Gacon-Dufour et George Sand dans *Jacques*.

Tout prépare Delphine à l'exil final, que ce soit son idéologie des Lumières, sa psychologie ou ses projets de retraite présents dès son arrivée à Paris, mais surtout les nombreux exemples de retraites ou d'exils féminins avant le sien. Sont décrits

---

424. Cet exil ne prendra fin qu'à la chute de l'Empire. Sans lui ne seraient sans doute pas nés les trois principaux monuments de cette femme de lettres, *Corinne ou l'Italie* (1807), *De l'Allemagne* (1810) et *Dix années d'exil* (posthume, 1821).

425. Sauf dans *Alphonse de Lodève*, où la marquise de Veletri, l'héroïne, est déjà exilée depuis longtemps quand commence l'exil du héros éponyme.

tout au long des quatre premières parties du récit ceux de Thérèse d'Ervins (éloignée de Paris par un mari jaloux et le scandale causé par sa liaison avec M. de Serbellane), de M^me^ de Lebensei (qui, parce que divorcée, est exclue de la bonne société), de M^me^ de Belmont (pauvre et mariée à un aveugle, mais heureuse), de M^lle^ d'Albémar (dont la laideur explique le célibat et la retraite), de M^me^ de R. (déçue par ses premiers échecs dans le monde) et de M^me^ de Ternan (ancienne mondaine que la vieillesse a déclassée, devenue supérieure à l'abbaye du Paradis où s'enfermera Delphine). Dès la première lettre du roman, dans laquelle l'héroïne, jeune veuve aisée de 21 ans, annonce à Mathilde de Vernon, fille de sa meilleure amie, le don du tiers de sa fortune pour permettre son mariage avec Léonce de Mondoville, apparaît un projet de retraite que Delphine envisage pour elle-même, à Montpellier, auprès de sa belle-sœur, M^lle^ d'Albémar, arguant du mal que procure inévitablement la vie en société, bien qu'elle apprécie en général la vie et l'esprit mondains d'une ville où elle brille au-dessus de toutes les autres femmes :

> Je n'aime ici que votre mère : sans elle je ne serais pas venue à Paris, et je n'aspire qu'à la ramener en Languedoc avec moi : j'ai pris, depuis que j'existe, l'habitude d'être aimée, et les louanges qu'on veut bien m'accorder ici laissent au fond de mon cœur un sentiment de froideur et d'indifférence qu'aucune jouissance de l'amour-propre n'a pu changer; je crois donc que, malgré mon goût pour la société de Paris, je retirerai ma vie et mon cœur de ce tumulte, où l'on finit toujours par recevoir quelques blessures, qui vous font mal ensuite dans la retraite[426].

Malgré ces paroles de Delphine, la première partie du roman, loin d'être celle de l'exil, est celle de l'arrivée à Paris de tous les personnages principaux. Delphine d'Albémar, de même que la mère et la fille, Sophie et Mathilde de Vernon, n'y sont que depuis la mort de M. d'Albémar; M. Barton et Léonce de Mondoville, chacun son tour, y arrivent vers la moitié de cette partie. Il y vient également deux

[426]. Germaine de Staël, *Delphine* (1802), Paris, Des Femmes, 1981, première partie, lettre I, de Delphine d'Albémar à Mathilde de Vernon, t. I, p. 22-23.

personnages secondaires du récit, Thérèse d'Ervins et le chevalier de Serbellane, qui jouent un rôle particulièrement important dans cette partie, où ils contribueront, involontairement, à discréditer Delphine aux yeux du monde et de Léonce. Il est à noter que tous ces personnages s'exileront à un moment donné dans le récit pour ne plus jamais reparaître dans le monde, sauf la mère et la fille de Vernon qui, toutefois, meurent isolées et malheureuses à Paris : l'exil sentimental de Delphine, en passant par la Suisse et un couvent, s'achève par la mort; Léonce émigre, mais est fait prisonnier à Verdun avant d'avoir pu rejoindre l'armée des émigrés et il subit l'exécution capitale; Thérèse d'Ervins se fait religieuse; Serbellane s'enfuit au Portugal.

***Présence de l'Histoire dans le roman***

Seul roman épistolaire féminin de cette période où l'actualité joue un rôle d'une certaine importance, *Delphine* a comme toile de fond la vie quotidienne de l'aristocratie juste avant la Terreur et le gros de l'Émigration. Anna Szabó, dans un article sur la présence de l'histoire dans le roman de M^me^ de Staël, affirme que celle-ci écrit une histoire « sur l'acharnement d'un monde finissant contre tout ce qui était porteur d'avenir[427] ». Elle ajoute que l'histoire est « solidement ancrée dans un réel sociohistorique et géographique, avec la peinture du climat social et moral de l'Ancien Régime finissant, dans la France des années 1790-1792[428] », et ce malgré les excuses de M^me^ de Staël qui, dans sa préface, prétend avoir le plus possible écarté les événements politico-historiques. Comme Anna Szabó, Claudine Herrmann souligne cette particularité de *Delphine* qui consiste à peindre le milieu finissant et insouciant de l'aristocratie de l'Ancien Régime :

---

[427]. Anna Szabó, « Le sens d'un échec : *Delphine* de Madame de Staël », dans *Analyses de romans, Studia Romanica*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1985, p. 58.

[428]. *Ibid.*, p. 59.

> Madame de Staël [se distingue] de la plupart des romancières de son époque, [elle] peint la vie de la société pendant la révolution, et, avec une originalité certaine, elle montre une aristocratie extrêmement distraite, peu touchée par les événements, incapable de les comprendre ou même de s'y intéresser, et conservant des mœurs parfaitement anachroniques : on continue à médire, à mépriser, à se battre en duel et à faire d'une aventure amoureuse un sujet de conversation brûlant et capital[429].

Peinte en 1802 par Mme de Staël, cette apparente insouciance des nobles dans les années 1790-1792 reflète une partie de la réalité; c'est une attitude aux causes essentiellement psychologiques, qu'on pourrait qualifier de déni, qui a été mentionnée par les historiens de la Révolution et qu'ont sévèrement critiquée dans leurs lettres non seulement le marquis de Saint-Alban, héros émigré de Sénac de Meilhan, mais également les personnages de Mme de Genlis dans *les Petits Émigrés*. Restée à Paris, Mme de Palmène écrivait entre autres à sa sœur émigrée :

> Concevez-vous que dans cette ville infortunée, livrée au meurtre et au pillage, il y ait des spectacles, il y ait des loges *louées à l'année*, il y ait des femmes parées et faisant des visites ?... Tout ce qui ne me retrace que l'idée de la mort ne produit nulle impression sur moi, mon état habituel est de la voir et d'y penser. Mais l'image de la dissipation et de la gaieté me fait frémir[430].

Dans *Delphine*, les personnages tentent de prolonger les mœurs d'un Ancien Régime considéré comme intact, dans lequel ils sont tous nés et ont été éduqués. En fait, le monde aristocratique représenté par Mme de Staël — à l'exception de M. de Lebensei, qui s'est fait révolutionnaire — est un monde sans plus aucun contrôle sur sa destinée. Dans un second article où elle approfondit sa réflexion sur l'organisation temporelle du récit, Anna Szabó note que

---

429. Claudine Herrmann, « Introduction » à Germaine de Staël, *op. cit.*, t. I, p. 13.

430. Mme de Genlis, *les Petits Émigrés* (1798), Londres, Galabin et Marchant, 1809, lettre XXX, Mme de Palmène à Mme d'Armilly, t. I, p. 186.

> tous les actes importants des deux protagonistes se révèlent ultérieurement irrévocables et comme autant de sources de malheur [...], ce sont autant de décisions faites par respect et fidélité à des valeurs [...] qui n'ont plus ou n'ont pas encore cours dans le milieu où ils sont obligés de vivre [...], ce qui fait qu'aux moments décisifs ils sont ou bien en retard ou bien en avance, mais jamais au diapason des événements[431].

Elle ajoute : « les personnages, au lieu d'agir, subissent plutôt les événements qui leur arrivent et cette situation suggère l'idée que le présent, au lieu d'être un terrain d'action, n'est pour eux qu'un terrain d'observation et de méditation[432] ».

En effet, plusieurs événements du roman sont dictés par la marche de l'Histoire et la tourmente révolutionnaire : M^lle^ d'Albémar, un moment menacée d'arrestation, doit se réfugier auprès de Delphine; Léonce, après la fuite et l'arrestation du roi, menace Delphine d'un engagement dans l'armée des émigrés si elle le quitte, puis il émigre, mais il est arrêté à Verdun et est fusillé (dans le dénouement original); un autre soupirant de Delphine, M. de Valorbe, a émigré. Quand ce ne sont pas les événements qui agissent directement sur les personnages, ce sont eux qui, au contraire, sont incapables d'en profiter à leur avantage. Delphine et Léonce refusent de profiter de la loi du divorce que rétablit la Constituante et qui, en libérant Léonce, permettrait leur union. De plus, alors que Léonce est veuf plus tard dans le récit, Delphine, elle, ayant prononcé des vœux et n'étant pas libre à son tour, refuse de profiter de l'abolition des vœux accordée par la Chambre aux religieuses (elle ne changera d'idée que dans la seconde version).

En revanche, même s'il coïncide avec la crise politique et militaire du printemps 1792, le départ de l'héroïne pour la Suisse n'est motivé dans *Delphine* que par des

---

431. Anna Szabó, « Aspects et fonctions du temps dans *Delphine* », dans *Le Groupe de Coppet et la Révolution française, Actes du quatrième colloque de Coppet*, Lausanne, Institut Benjamin-Constant; Paris, Jean Touzot, 1988, p. 197.

432. *Ibid.*, p. 199.

raisons purement sentimentales. M^me^ de Staël ne veut pas faire un récit de l'Émigration : l'émigration de Léonce, qui n'a lieu qu'à la fin du roman, échoue et le seul ayant vraiment émigré, M. de Valorbe, est un personnage secondaire. La période choisie pour son roman semble néanmoins appropriée, le conflit majeur y étant la lutte acharnée des préjugés et des idées libérales. Sonnant le début de l'exil volontaire, celui d'une multitude de héros dans divers romans par lettres féminins, non plus à la fin mais dès le début du récit, *Delphine* est le seul cas où le contexte sociohistorique joue un si grand rôle; c'est pourquoi nous l'avons considéré à part. Le contexte sociohistorique est en effet quasi absent dans les trois romans sur lesquels nous nous pencherons plus longuement ici : *Valérie* de M^me^ de Krüdener, *Alphonse de Lodève* de la comtesse de Golowkin et *Stanislas* de M^me^ Bournon-Malarmé.

## Romans de l'exil, romans utopiques

### *Un touriste hors du temps :* Valérie

Au substantif « touriste », synonyme de voyageur, apparu en 1816, le *Larousse* donne aujourd'hui le sens restreint de « personne qui voyage pour son agrément[433] », tandis que le *Larousse du XIX^e^ siècle*, lui, précisait que le touriste « voyage[ait] par curiosité ou désœuvrement[434] », définition romanesquement nuancée à laquelle durent contribuer davantage les œuvres dites préromantiques du début du siècle que les pratiques touristiques réelles. Les deux premières décennies du XIX^e^ siècle coïncident avec la parution de ces œuvres, souvent à la

---

433. *Petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1980, p. 1030.

434. Cité par Anne Martin-Fugier, « Les rites de la vie privée bourgeoise », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987, p. 231.

première personne, mettant en scène des héros solitaires, exilés ou bannis de leur patrie : on peut penser aux célèbres *René* (1802) de Chateaubriand, *Corinne* (1807) de M^me^ de Staël, *le Pèlerinage de Childe Harold* (1812) de Lord Byron, dans lesquels voyage était synonyme de poussée suicidaire et d'itinéraire vers la mort, où le ravissement visuel était accompagné d'un effondrement moral, où le mouvement ascensionnel et dépressionnaire de l'âme était à l'image des montagnes, lieu d'élection des pérégrinations, aux exaltantes escalades suivies de pénibles retours.

Plus que dans les deux autres romans — *Stanislas* et *Alphonse de Lodève* —, ce sont des motivations touristiques qui suscitent le voyage de Gustave de Linar au début de *Valérie*, paru en décembre 1803, immédiatement donc après *Delphine*. Le contexte de relative stabilité politique dans lequel s'inscrivent l'écriture et la parution du roman explique sans doute partiellement l'absence quasi totale de références à l'actualité. Déjà, la Révolution appartient au passé. La paix d'Amiens a mis fin à dix années de guerre le 25 mars 1802; au Concordat, promulgué à Notre-Dame le 18 avril 1802, succède le sénatus-consulte du 26 avril qui accorde l'amnistie à tous les émigrés dont les noms figurent encore sur la liste. Sur le contexte sociohistorique de la parution du roman de M^me^ de Krüdener, Michel Mercier note :

> La littérature n'avait plus momentanément qu'à toucher, qu'à charmer, éclairée par l'intemporelle lumière d'un christianisme poétique et dans un respect mesuré de l'héritage classique, qui permettait l'écart. [...] M^me^ de Krüdener a fait de son héros un jeune noble suédois, de cette Suède [...] qui, sous le règne de Gustave III, avait su susciter l'engouement des Parisiens : à la fin du XVIII^e^ siècle, elle pouvait être à la fois la patrie du héros royaliste en la personne d'Axel de Fersen, le défenseur de Marie-Antoinette, et celle du régicide en celle d'Adolphe de Ribbing, qui, sa tentative manquée, avait été accueilli à Paris, en 1792, avec enthousiasme. En une

> période de réconciliation, un héros suédois devait trouver le chemin de tous les cœurs[435].

Cette volonté de « trouver le chemin de tous les cœurs », qui explique sans doute à la fois le succès de librairie et l'acclamation de la critique — Sainte-Beuve et Chateaubriand en tête — de *Valérie*, justifie l'absence de contexte historique dans le récit, contrairement à la démarche de Mme de Staël, qui situe son intrigue en pleine action révolutionnaire dans un roman, *Delphine*, dont le succès, à l'époque, selon Claudine Herrmann[436], en fut davantage un de scandale que de réelle faveur.

Bien que la baronne Juliana de Krüdener (1764-1824) soit d'origine balte, elle réside à Paris et son roman, adroitement lancé, est accordé au goût français du moment, *Atala* n'étant paru qu'un an à peine auparavant. *Valérie* est non seulement un roman dont la totalité de l'action se situe hors de France, mais il ne contient aucune mention ou allusion ni à la France ni à Paris, exception notable dans notre corpus. Comme dans le cas de *Delphine*, le roman *Valérie* précède l'exil véritable de son auteure. En effet, le roman paru (en décembre 1803), Mme de Krüdener quitte Paris dès janvier 1804. Michel Mercier doute fortement qu'elle y fut obligée, comme en octobre 1803 Mme de Staël, par la volonté de Bonaparte[437]. Rentrée au pays natal, à Riga, qu'elle ne quittera qu'en octobre 1806, Mme de Krüdener y approfondit une foi religieuse qui la conduit à la Sainte-Alliance. Mercier explique que « cette fuite de janvier 1804 éclaire *a posteriori* une œuvre et le message spirituel qui y est enclos[438] », une vision du monde également, pourrions-nous ajouter.

Alors que le roman de l'Émigration peignait l'adaptation du Français à l'étranger, celui-là ayant principalement le droit de parole dans les lettres, Mme de

---

435. Michel Mercier, « Préface » à Mme de Krüdener, *Valérie ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G...* (1803), Paris, Klincksieck, 1974, p. 8-9.
436. Claudine Herrmann, *loc. cit.*, t. I, p. 7-17.
437. Michel Mercier, *loc. cit.*, p. 9.
438. *Ibid.*, p. 10.

Krüdener tente de saisir un caractère différent du caractère français. Les pérégrinations de son héros suédois, Gustave de Linar, épris de l'épouse de son père d'adoption, le comte de M..., l'entraînent de l'Allemagne à l'Italie en passant par l'Autriche et la Suisse, contrées que nous avait déjà permis d'entrevoir le roman de l'Émigration. Accompagnant le couple lors d'un voyage européen, dont l'Italie sera l'ultime étape, Gustave, comme l'indique le sous-titre du roman, est le destinateur de la majorité des lettres[439] : celles-ci font essentiellement part à son confident, Ernest de G..., de la montée de la passion ressentie pour l'épouse de son protecteur et ancien ami de son père. Elles sont lyriques dans le rappel de la tendre amitié qui régnait entre Gustave et Ernest. Si bien que la passion qu'il croit ressentir pour Valérie, qui se substitue peu à peu à son idéal de femme, semble une réplique de cette amitié, exception faite du désir charnel que le héros combat tout au long de l'histoire.

Bien que la majeure partie de l'intrigue se déroule en Italie, c'est essentiellement l'âme du Nord que cherche à représenter l'auteure de *Valérie*. Dans sa préface, elle explique l'omniprésence de la nature et de l'étrangeté, non pour répondre à une esthétique qui serait le romantisme naissant, mais comme complément à une imagerie nouvelle, née du besoin d'un point de vue différent du point de vue français :

> Le solitaire Gustave, étranger au monde, a besoin de converser avec cette amie [la nature]; il est d'ailleurs Suédois; et les peuples du Nord, ainsi qu'on peut le remarquer dans leur littérature, vivent plus avec la nature; ils l'observent davantage, et peut-être l'aiment-ils mieux. J'ai voulu rester fidèle à toutes ces convenances; persuadée d'ailleurs que, si les passions sont les mêmes dans tous les pays, leur langage n'est pas le même; qu'il se ressent toujours des mœurs et des habitudes d'un

[439]. Sur un total de 48 lettres numérotées, six seulement ne sont pas de la main du héros; ce sont les lettres XII, XVI, XXXIV et les trois dernières (XLVI, XLVII, XLVIII), écrites par Ernest de G... et le comte de M... durant l'agonie du héros; toutes les lettres de Gustave sont adressées au même confident, Ernest de G..., sauf la lettre XLV, sa dernière, qu'il adresse à Valérie.

> peuple, et qu'en France il est plus modifié, par la crainte du ridicule, ou par d'autres considérations qui n'existent pas ailleurs[440].

L'écriture du roman se présente par là comme un travail sur le langage, proposé à titre d'exercice systémique tentant de cerner les particularités nationales ou, disons mieux, régionales (ici, le *Nord*) d'un discours de la passion qui, précise-t-on, n'existe plus en France, d'où la nécessité de trouver un autre cadre au récit. Dans ce cadre, le lieu d'origine du héros est plus important que le lieu où se déroule l'intrigue, le premier influant davantage sur le « langage ». La préférence que M^me^ de Krüdener accorde à ce type particulier de déterminations est sans doute ce qui explique le fait qu'elle ne mentionne rien dans sa préface de l'Italie, où se déroulent pourtant les trois quarts de l'action, alors que dès la première lettre datée d'Allemagne le héros a déjà quitté cette Suède natale qu'il ne reverra plus et que le lecteur ne connaîtra qu'à travers des descriptions nées de réminiscences.

Bien avant d'éprouver la passion, Gustave, dans sa première lettre, écrit à Ernest que « dans ce voyage, qui souvent [le] ravit, tout s'accorde bien avec [son] cœur, et même avec [son] imagination[441] ». Néanmoins, tout au long du voyage, son regard se porte régulièrement vers le passé et la patrie quittée :

> Nous avons traversé de grandes forêts en entrant en Allemagne; il y avait là quelque chose du pays natal qui nous plaisait beaucoup. [...] Que de fois mon imagination se reporte alors vers nos montagnes ! Je vois à leurs pieds notre antique demeure; ces créneaux, ces fossés, si longtemps couverts de glace, sur lesquels nous nous exercions, la lance à la main, à des jeux guerriers, glissant sur cette glace, comme sur nos jours que nous n'apercevions pas[442].

---

440. Mme de Krüdener, *op. cit.*, « Préface », p. 22.
441. *Ibid.*, lettre I, de Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 26.
442. *Ibid.*, p. 27.

Dans cette description aux motifs bien patriarcaux, le narrataire a droit à une réflexion sur le temps qui, comparé à de la glace, s'inscrit dans le *topos* lyrique de l'enfance insouciante, que le lecteur est appelé à comparer aux tourments présents de la jeunesse adulte; se lit aussi l'image d'une nature propre à satisfaire l'âme romantique. Les quelques haltes mondaines du roman n'en paraîtront que plus décevantes. Dans une lettre ultérieure, alors qu'il est de passage à Vienne, Gustave écrit :

> J'ai vu des bals, des dîners, des spectacles, des promenades; et j'ai dit cent fois que j'admirais la magnificence de cette ville tant vantée par les étrangers. Cependant je n'ai pas obtenu un seul moment de plaisir. La solitude des fêtes est si aride; celle de la nature nous aide toujours à tirer quelque chose de satisfaisant de notre âme; celle du monde nous fait voir une foule d'objets, qui nous empêchent d'être à nous, et ne nous donnent rien[443].

La description que Gustave de Linar propose des mondanités viennoises n'est pas tellement différente de celles des mondanités parisiennes d'autres romans, qui semblent essentiellement servir de repoussoir et de point de comparaison avec la sublimité des descriptions de paysages, d'espaces ruraux ou de communautés plus restreintes et champêtres, aux habitants décrits comme plus authentiques.

Mais comme M^me^ de Krüdener tenait à le souligner dans sa préface, la psychologie du héros tient davantage de déterminations nationales identitaires que du lieu de l'action. Gustave écrit à Ernest : « j'ai quitté tous ces témoins de mon inquiète existence; mais partout j'en retrouve d'autres : j'ai changé de ciel; mais j'ai emporté avec moi mes fantastiques songes et mes vœux immodérés[444] ». Ces déterminations entrent parfois en conflit avec les caractéristiques culturelles du pays visité :

---

443. *Ibid.*, lettre XI, de Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 48.
444. *Ibid.*, lettre II, de Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 29.

> Je suis perdu, Ernest ! je n'avais pas besoin de cette Italie, si dangereuse pour moi. Ici les hommes énervés nomment amour, tout ce qui émeut leur sens, et languissent dans des plaisirs toujours renouvelés, mais que l'habitude émousse; qui ne reçoivent pas de l'âme cette impulsion qui fait du plaisir un délire, et de chaque pensée une émotion; mais moi, moi, destiné aux fortes passions, et ne pouvant pas plus leur échapper que je puis échapper à la mort, que deviendrai-je dans ce pays ? Ah ! puisque ceux qui n'ont besoin que de plaisirs, par cela seul ne sentent rien fortement; moi qui apporte une âme neuve et ardente, sortant d'un climat âpre; moi, je suis d'autant plus sensible aux beautés de ce ciel enchanteur, aux délices des parfums et de la musique, que j'avais créé ces délices avec mon imagination, sans qu'elles fussent affaiblies par l'habitude[445].

À Venise, Linar vit une brève aventure amoureuse auprès de Bianca, qui ressemble étrangement à Valérie, ressemblance qui tourmente le héros. Et la jeune Italienne d'observer innocemment : « Je ne puis vous comprendre. Vous êtes un jeune homme bien mélancolique ! Êtes-vous tous comme ça dans votre pays ? En ce cas-là, je vois bien qu'il vaut mieux rester en Italie[446]. »

Cette opposition constante dans le roman entre froideur et rigidité des mœurs, et chaleur et liberté, entre le Nord et le Sud, coïncide avec le passage du jeune homme d'un état d'enfance, marqué par la présence d'une mère protectrice, à celui d'homme, où la rencontre avec la Femme, qui n'est pas la Mère, effraie, voire condamne à cette impuissance qui, si elle n'est pas explicitement la même que celle de l'*Olivier* de Mme de Duras, conduit au même résultat, le suicide :

> Qu'il me fait mal cet air de l'enivrante Italie ! Il me tue; il tue jusqu'à la volonté du bien. Où êtes-vous brouillards de la Scanie ? Froids rivages de la mer qui me vit naître, envoyez-moi des souffles glacés; qu'ils éteignent le feu honteux qui me dévore. Où êtes-vous, vieux château de mes vieux pères, où je jurai tant de fois sur

---

445. *Ibid.*, lettre XV, de Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 58.
446. *Ibid.*, lettre XXXVI, de Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 123.

> les armures de mes aïeux, d'être fidèle à l'honneur ? où, dans la faible adolescence, mon cœur battait pour la vertu, et promettait à une mère bien-aimée d'écouter toujours sa voix ? N'est-ce donc qu'alors que je me sentais né pour cette vertu que je déserte lâchement aujourd'hui ? Oui, Ernest, il faut mourir, ou... Je n'ose poursuivre; je n'ose sonder cet abîme d'iniquité[447].

L'absence de tout contexte sociohistorique, cette caractéristique importante des « romans européens », s'observe notamment dans *Valérie* par la façon de dater les lettres. En effet, comme Obermann qui brouillait les dates et permutait les lieux au gré d'une topologie mouvante et parfois imaginaire, seules les premières lettres du roman de M^me^ de Krüdener sont datées, mais elles omettent l'année, ce qui annule pratiquement la pertinence de la date (lettres I à IX); les autres lettres sont complètement dépourvues de date, mais mentionnent le lieu de l'écriture (lettre X à XLVII), une ville d'Allemagne ou d'Italie, y compris le bref « journal » de Gustave, succédant à la lettre XLIV[448]. Les seules lettres datées de cet ensemble (mais toujours sans l'année) sont, curieusement, parmi les rares du roman à ne pas être de la main du héros; ce sont la lettre XXXIV d'Ernest de G..., le confident, à Gustave, datée du 26 janvier, et la lettre XLVIII du comte de M..., adressée à Ernest, datée du 24 au 28 novembre, dernière du roman, qui relate l'agonie du héros.

L'en-tête des lettres, qui, le plus souvent, indexe scrupuleusement le lieu et néglige le temps, introduit un nouveau langage épistolaire. Dans *Valérie*, les lettres datées, celles du début, écrites par le héros, et la dernière, écrite par son mentor devenu rival, relèvent davantage du « récit » au sens habituel du mot (récit de voyage et, dans le cas de la dernière lettre, récit de la mort du héros); ce sont des lettres traditionnelles. Celles qui ne sont pas datées, par contre, écrites par le héros au centre du roman, tendent à rendre compte d'une réalité différente. Gustave y exprime sa passion dans un langage plus près de l'épanchement du journal intime

---

447. *Ibid.*, lettre XXXVII, de Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 128-129.
448. *Ibid.*, lettre XLIV, de Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 159-164.

que du langage épistolaire habituellement dialogique, ce complément de la conversation aristocratique ou mondaine. Pendant que les référents temporels ont disparu, les toponymes y sont d'une importance capitale, désignant tous des villes ou des campagnes d'Italie (Padoue, Venise, la Brenta, Connigliano, la Piétra-Mala); relevant d'une signification particulière chez le héros, ils montrent un surinvestissement de l'espace — qui semble irrémédiablement lié à la passion —, tandis que le temporel est refoulé. Les lieux de la passion sont nommés, mais hors du temps. C'est ce qu'on peut également observer dans le roman de la comtesse de Golowkin, dont l'action se situe, elle aussi, en Italie.

### *Métaphores du mouvement :* **Alphonse de Lodève**

Comme *Valérie*, qui s'ouvrait sur un tourisme de bon aloi se transformant peu à peu en exil sentimental pour se terminer par la mort, *Alphonse de Lodève* débute avec l'exil plus ou moins sérieux, volontairement choisi, d'un libertin qui se muera graduellement en un fiévreux héros romantique. Le roman s'achève, comme *Valérie* encore, par sa réclusion dans le monastère d'une campagne italienne, mais dans son cas sans suicide.

Le héros éponyme, destinateur de la majorité des lettres, tient d'abord de l'homme du monde à la fois sentimental et libertin; ainsi, son voyage, qu'il prétend motivé par la fuite d'une femme dont la superficialité le fait souffrir, est étonnamment associé à ses entreprises galantes : « mon voyage me fera trouver, en Italie, le plaisir que je vais y chercher, avec cette légèreté si semblable à l'indifférence, et qui porte notre hommage aux pieds de toutes les femmes, afin d'éviter le joug qu'une seule pourrait nous imposer[449] ». Le récit de son observation et de son expérimentation des mœurs italiennes est l'objet des premières lettres à

[449]. Comtesse de Golowkin, *Alphonse de Lodève* (1807), Paris, Schoell, 1809, lettre II, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 13-14.

son confident, Ermance de Saint Phal, récit dont le ton de légèreté s'oppose au ton dramatique du roman de l'Émigration : « Les Italiennes, mon ami, ne valent pas mieux que nos Françaises ! Ma petite brune m'a planté là, parce qu'un nouvel amant a exigé de l'infidèle qu'elle me donnât mon congé[450]. »

Français, et de surcroît Parisien, nouvellement installé dans la société bolonaise, Lodève passe sans s'en défendre auprès des Italiens pour un fin connaisseur en matière de sexe faible. C'est le sujet de la lettre X à Saint Phal qui raconte une conversation de salon où Lodève fut pris à témoin pour donner son appréciation de la beauté des femmes présentes :

> Une dissertation [...] attirait toute mon attention [...] vers un groupe d'hommes qui étaient d'avis différents sur les trois femmes qui partageaient entre elles l'encens et les hommages de la société. [...] — Qu'en pensez-vous, monsieur de Lodève ? me dit celui qui parlait si bien et si vrai; vous qui venez d'un pays où toutes les femmes sont jolies, vous devez vous y connaître; décidez de la dispute : à laquelle des trois donneriez-vous la pomme[451] ?

Pour les besoins de la narration, les premières lettres du héros ne démentent pas le cliché; elles apparaissent comme autant de portraits de femmes finement brossés, typés et antithétiques. Hormis de fugaces aventures, la vie du héros est marquée essentiellement par quatre femmes omniprésentes dans ses lettres, chacune étant décrite — c'est ce qui frappe — dans son rapport différent au « mouvement ».

M^me^ de Valcourt représente le coefficient zéro du mouvement; vicomtesse et Parisienne, elle demeure dans la ville où le héros a connu ses premiers succès mondains. Elle n'agit pas dans le roman, mais provoque. Elle est la cause du départ pour l'Italie de Lodève qui, dès sa première lettre datée de Bologne, s'explique sur une liaison qu'il jugeait fausse. Le héros la fuit essentiellement à cause de

---

[450]. *Ibid.*, lettre IV, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 35-36.
[451]. *Ibid.*, lettre X, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 77-79.

l'inconfortable sensation, qu'il éprouve auprès d'elle, d'être un « homme objet » — si l'on veut nous passer cette expression :

> Cette femme dont la passion pour moi a fait tant de bruit à Paris, cette femme si sensible, si délicate en apparence; oui, cette femme, je n'en puis douter, n'aimait que ma vogue, mes succès, ma réputation d'homme à bonnes fortunes, que quelques folies, quelques erreurs de ma première jeunesse m'ont laissée malgré moi. Soyez-en bien sûr, mon ami, madame de Valcourt n'a jamais eu d'amour, mais *elle a voulu me voir à son char*, n'importe à quel prix; elle croyait ce fleuron nécessaire à sa couronne, elle désirait que tout le monde sût que je lui rendais des soins[452].

Prétextant l'utilité de sa présence à un procès qui se décidait en sa faveur à Bologne, le héros accomplit ce voyage pour rompre une liaison fausse, mais aussi pour quitter sa position, trop humiliante pour un homme de sa sensibilité : il ne veut plus être un objet que l'on exhibe. Après avoir joué ce rôle déclencheur, ensuite oubliée au cœur du roman, M^me^ de Valcourt réapparaîtra à la toute fin, jouant le rôle muet de la destinataire d'Ermance de Saint Phal, venu à Bologne assister à la retraite de son ami.

Nous apprendrons également dans les lettres de Bologne que, durant la même période parisienne, qui n'est présentée que de façon rétrospective, le héros fut aussi brièvement épris d'Adèle de Murville qu'il retrouve en Italie en compagnie de son mari. La jeune femme entreprend son premier voyage pour des raisons de santé. Coquette, légère et inconséquente, elle évolue ou mûrit peu; à peine le voyage lui apporte-t-il un « petit air sérieux[453] ». Comme l'expliquera Lodève, « ce n'est plus l'espiègle que j'ai connue à Paris; c'est un enfant qui, pour en imposer, prend le masque de la raison[454] ». Elle s'opposera régulièrement au bonheur du héros et de nombreuses disputes entre eux ponctueront le récit de l'épistolier.

---

452. *Ibid.*, lettre I, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 2-3, nous soulignons.
453. *Ibid.*, lettre V, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 47.
454. *Ibid.*, t. I, p. 47.

La duchesse de Fravilla, également décrite à partir de ses déplacements, est, de loin, le personnage féminin le plus intéressant du récit de la comtesse de Golowkin. Voici ce qu'en écrit le héros à la suite de leur première rencontre :

> Hier [...] je me laissai entraîner pour la première fois chez la duchesse de Fravilla, femme très aimable, veuve depuis trois ans, n'en ayant que vingt-cinq, et dont l'esprit, les grâces, la beauté composent un tout fort séduisant. Elle est Italienne, mais a passé une partie de sa vie à voyager, et l'a fait avec fruit; sa conversation est aimable, enjouée, spirituelle. Sa beauté est animée par ce grain de coquetterie qui captive les âmes les plus froides, et attire l'attention de l'esprit le plus préoccupé[455].

Indéniablement séduisante, la duchesse, du fait de sa connaissance du monde et de la liberté que lui procure le veuvage, est plus forte que les autres personnages féminins; voyageuse aussi libre que lui, elle sera un adjuvant au héros qui la considère comme sa sœur, son égale : « je ne puis voir [M^me^ de Fravilla] sans attendrissement; j'éprouve pour elle l'amitié d'un frère, et je lui voue pour toujours ce doux et tendre sentiment[456] ».

Mais c'est l'exilée du roman, celle dont le déplacement fut commandé par la peur et la menace, qui attisera les sens de Lodève, lequel voit en elle le reflet de son propre exil : celui-ci, le lecteur et le confident l'apprennent, ne fut pas uniquement causé par un caprice sentimental et des motivations d'ordre monétaire (son procès), mais aussi par un mal de vivre lancinant, d'autant plus douloureux dans la fréquentation du monde. La marquise de Veletri (Cécile) est une Française émigrée à l'adolescence et mariée à un aristocrate italien, apparemment par sécurité matérielle. Du fait de sa double appartenance culturelle, explique le héros, « elle n'a ni l'amabilité de sa nation, ni la vivacité de celle qui l'a adoptée[457] ». Il précise :

---

455. *Ibid.*, lettre VI, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, p. 53-54.
456. *Ibid.*, lettre XI, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 127.
457. *Ibid.*, lettre III, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 23.

> La marquise de Veletri est Française; elle a dix-neuf ans maintenant, mais à peine en avait-elle seize quand madame de Sauzai, sa mère, émigra comme tant d'autres, quoique beaucoup plus tard. Elle vint à Bologne, parvint à s'y maintenir, et y subsista des débris de son opulence passée. Veuve, n'ayant d'autres liens que ceux de sa tendresse pour sa fille, elle réunit tous ses soins sur cet objet chéri qui lui tint lieu de tout ce qu'elle avait perdu. La beauté de la jeune personne, son éducation ses talents, ses vertus, lui attirèrent en même temps les vœux du comte de Brogliezi, et ceux du marquis de Veletri[458].

Des deux Italiens, c'est le marquis que devait épouser Cécile, un homme intransigeant que rendent jaloux les insistances audacieuses de l'ancien soupirant qui passe de longues heures sous les fenêtres de la femme de son rival.

Cécile est indéniablement l'héroïne du roman; c'est d'elle dont tombera amoureux Lodève, associé involontairement à Veletri, le procès ayant causé son départ de France l'opposant à Brogliezi. Définie premièrement par son exil, Cécile, au contraire de la duchesse qui est plus libre, n'évolue tout au long du roman que dans des lieux fermés : voiture de son mari, loge au théâtre, appartements du domicile bolonais; le château de campagne où elle s'exile à la fin du roman est également présenté comme un lieu d'enfermement. Cette destinée classique de jeune femme à la fois soumise et vertueuse est rendue originale dans le roman de la comtesse de Golowkin par la restriction supplémentaire à laquelle s'oblige Cécile elle-même dans un espace déjà fort limité. En effet, la jalousie de son mari la pousse à le ménager, à empêcher la naissance du moindre doute, situation dont s'avise le héros dès la quatrième lettre :

> Depuis un an qu'elle est mariée, le marquis a toujours été jaloux sans cause, [...] il le serait bien davantage, si l'extrême prudence de madame de Veletri ne lui avait fait adopter ce *plan* que je venais de découvrir, qu'elle observe si scrupuleusement, et qui

---

458. *Ibid.*, lettre II, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 15-16.

> lui fait éviter les apparences les plus innocentes. [...] Gardons-nous de la troubler, puisqu'elle est nécessaire à son bonheur; qu'elle reste dans le *cercle* qu'elle a tracé autour d'elle[459].

Il faut noter une autre modification exceptionnelle de l'espace : lors de sa seconde visite chez les Veletri, Lodève s'étonne de voir le marquis utiliser le cabinet de travail qu'il avait vu précédemment occupé par la marquise. Le marquis, prolixe en explications, se montre devant Lodève fort satisfait de cet échange de cabinets :

> Je lui en sais d'autant plus de gré [...] que j'ai deviné ce qui motivait cet empressement de sa part. Apprenez que la chambre qu'elle vient de choisir donne sur la cour, qu'il est impossible que Brogliezi y vienne sous ses fenêtres, et qu'elle me donne par ce changement d'habitation, non seulement une preuve de déférence, mais encore la certitude qu'elle ne cherche point à encourager les sentiments que lui porte cet audacieux[460].

Bien qu'alliées parce qu'amies dans l'intrigue, la duchesse de Fravilla et la marquise de Veletri s'opposent donc du point de vue de l'ouverture vers le monde. En sa qualité d'étranger, Lodève peut rencontrer la duchesse, veuve donc libre, celle-ci parlant en outre d'autres langues que l'italien et s'intéressant aux visiteurs de toutes nationalités : « Les étrangers vont beaucoup chez elle, et l'accueil qu'elle leur fait, sa facilité à parler plusieurs langues, contribuent à rendre sa maison agréable, et portent à rechercher sa société[461]. » C'est la situation inverse qui prévaut auprès de la marquise : étrangère et épouse étroitement surveillée, elle sort et reçoit peu, se rend rarement aux spectacles et jamais au bal. Dès sa deuxième

---

459. *Ibid.*, lettre IV, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 33, nous soulignons. C'est une attitude qu'adopte également l'héroïne éponyme d'un autre roman de notre corpus, *Minna ou lettres de deux jeunes Vénitiennes*, mariée à un homme d'une jalousie maladive.

460. Comtesse de Golowkin, *op. cit.*, lettre VII, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 65-66.

461. *Ibid.*, lettre VI, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 53-54.

lettre, Lodève écrivait à Saint Phal : « mes relations avec le marquis me mettant à même d'aller souvent chez lui, j'espère y être présenté à la marquise, et, à titre de compatriote, n'en être point éconduit[462] ». Le jeune homme aura ainsi ses entrées dans les deux plus importantes maisons de Bologne, l'une en sa qualité d'étranger, l'autre de compatriote de l'épouse. L'espace où se trouve la marquise, plus restreint, est également plus désirable pour Lodève. Après sa déception face à ce cabinet déserté par celle qu'il aime, quantité de scènes montreront la tristesse du héros devant un espace autrefois occupé maintenant et abandonné par Cécile : sa loge au théâtre (lettre XII), un fauteuil où elle s'était endormie (lettre XVII), etc. Personnage masculin et libre de ses mouvements, il a la possibilité de conquérir ces lieux féminins en l'absence de la femme aimée, en sa présence ou en l'y espionnant.

On voit donc dans ce roman, comme dans les autres de cette partie de notre corpus — qui s'oppose au récit de l'Émigration type —, la double importance accordée à l'intrigue sentimentale et au lieu, lieu dénué de référence historique, l'histoire qui le marque étant hors de celle des sociétés et des nations et ramenée au contraire à une histoire personnelle, amoureuse.

### *Création d'un foyer :* **Stanislas**

On se souviendra que, chez les romancières de l'Émigration, une tendance à l'utopie accompagnait l'idéalisation de l'« apatridie », ce qui opposait en partie leurs œuvres à celle de Sénac de Meilhan. Dans les décennies suivantes, plutôt que de prôner un érémitisme quasi absolu à la Obermann, elles poursuivent ce projet utopique. Alors que le héros éponyme du roman de Senancour quitte indifféremment le « monde » et la « société », désirant vivre en marge de toute forme de communauté, ceux des romancières ne cherchent souvent qu'à éviter le

---

462. *Ibid.*, lettre II, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 19.

premier, le « monde », tout en proposant un modèle de communauté restreinte. Par exemple, chez Stanislas, le héros de Charlotte Bournon-Malarmé, la volonté soit d'intégrer, soit de créer une petite communauté formée de marginaux et d'autres exilés succède à son bref érémitisme de départ. Loin d'être solitaire, Stanislas a besoin de la société, non pas la mondaine que son rang et sa qualité pourraient pourtant lui permettre de fréquenter, mais plutôt la petite cellule autosuffisante et isolationniste de l'utopie, dont le souci principal est l'éducation des enfants, des jeunes gens et des jeunes personnes, comme c'était le cas dans le roman de l'Émigration.

Déjà le trio de voyageurs de *Valérie* présentait une forme d'utopie, par l'accord parfait régnant entre ses membres et par l'harmonie présidant aux diverses activités élevant l'âme — promenade, musique, lecture, etc. —, mais aussi par le rapport protecteur-pupille de la relation entre le comte de M... et Valérie, sa jeune épouse, et celui mentor-disciple dans celle entre le même comte et Gustave. En outre, dans sa retraite finale, Gustave de Linar, comme Alphonse de Lodève, n'est pas totalement solitaire. Dans sa chartreuse de B***, Gustave a non seulement la compagnie des rossignols et du fantôme d'un saint exilé dont il a lu la vie, mais également celle de Félix, un Espagnol exilé comme lui, blessé par la mort de sa bien-aimée. Alphonse, quant à lui, a choisi de s'enfermer dans un monastère de Ferrare pour être auprès de la tombe de Cécile et il se lie d'amitié avec un vieux cénobite, le père Cyrille, ancien touriste français ayant également perdu son fils dans la campagne italienne, seul être vivant avec qui il accepte désormais de communiquer.

Même s'il est un sort auquel prétendent plusieurs héros romantiques, l'érémitisme absolu ne se rencontre presque jamais dans le roman du début du XIX^e^ siècle. Même chez Obermann, le chant égotiste de l'âme accompagne le rêve d'une entente idéale, qui se concrétisera, même si ce n'est qu'à la toute fin du

roman, avec la rencontre de Fonsalbe, lequel fera ménage avec le héros. Cette association ultime de deux âmes ne semble pas contradictoire avec l'idéal de réclusion agreste, puisque, en fait, Obermann n'a toujours aucun rapport avec le monde en tant que tel; il ne tire toujours une douceur voluptueuse que de l'absence d'état social et se trouve, concrètement, ruiné par son inaction et son imprévoyance radicale, même si un petit héritage inespéré lui assure en fin de compte un train de vie raisonnable. Cette attention qu'Obermann n'accorde qu'au présent, à un présent où il ne se passe rien, fait du roman de Senancour ce « livre intemporel » dont parle Jean-Maurice Monnoyer[463]. Obermann écrit : « Je quitte les soins éloignés et multipliés de l'avenir, qui sont toujours si fatigants et souvent si vains[464]. » Rien de tel chez l'auteure de *Stanislas*.

Charlotte Bournon-Malarmé, signataire d'une œuvre romanesque volumineuse, écrivit quatre romans épistolaires durant la période qui nous intéresse : *les Trois Sœurs et la Folie guérie par l'amour, ou les Heureux Effets de l'amour filial* (1796), *Mylord Clive, ou l'Établissement en Suisse* (1810), *Stanislas* (1811) et *Charles et Arthur* (1813). Elle s'inscrit dans la lignée du récit européen et, comme le deuxième titre l'indique, la Suisse est chez elle un lieu privilégié, qui sera également le lieu de la plus grande partie de l'action de *Stanislas*, dont nous nous occuperons à présent.

Comme dans *Valérie* et *Alphonse de Lodève*, aucune des 52 lettres dont est composé ce roman n'est datée de façon précise, chacune portant en en-tête une datation incomplète de type « ce ... 18... ». Les lieux de l'écriture (Varsovie, Paris, Metz, Rochefort) sont par contre mentionnés, exception faite des lettres rédigées par le héros à partir d'une campagne suisse, probablement fictive, désignée également de façon cryptonymique par « Gr*** », d'où sont écrites la majorité des lettres. Dans un premier mouvement, qui est en fait une longue exposition, à voix

---

[463]. Jean-Maurice Monnoyer, « Préface » à Étienne Pivert de Senancour, *Obermann* (1804), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 17.

[464]. Étienne Pivert de Senancour, *op. cit.*, lettre I, p. 63.

et lieux multiples, occupant le premier sixième du texte, le roman de Charlotte Bournon-Malarmé s'ouvre en Pologne, par une lettre dans laquelle le héros éponyme, le comte Stanislas de Sainte-Rose, annonce à son ami Charles de Lassé, aide-de-camp du général *** à Metz (de toute évidence de l'armée de Bonaparte), son intention, malgré son goût de la liberté, d'obéir à son oncle qui désire le marier à Alexandrine de Mazan et de se rendre pour cela dans la famille de sa fiancée, à Rochefort, en France (lettre I, de Varsovie). Comme dans *Alphonse de Lodève*, le héros est d'abord dessiné comme un jeune homme de mœurs très libres, peu soucieux de se fixer. Le mariage qui lui est imposé lui apparaît comme une corvée :

> Le sort en est jeté, mon cher Charles, ton pauvre ami va cesser d'être libre; je pars demain pour aller me marier. Je vois d'ici ton air d'étonnement; tu ne me crois point. Cette étrange détermination, si opposée aux sentiments que j'ai toujours manifestés, doit, en effet, exciter ta surprise. Je ne puis, moi-même, me persuader que j'ai pu consentir à ce terrible sacrifice[465].

> Les occasions de nous voir, déjà bien rares, le deviendront encore plus, dès que je serai marié. Une femme, des enfants sont de grosses chaînes qui nous tiennent à l'attache. Une femme, des enfants ! quelle perspective pour un homme qui aime sa liberté ! Telle charmante que soit mademoiselle de Mazan, je ne regarderai pas moins mon nouvel état comme un esclavage[466].

Commençant son voyage par ce qui ne devait être qu'un bref séjour à Paris, Stanislas y croise à plusieurs reprises, accompagnée d'une femme âgée, une jeune fille de seize à dix-sept ans dont il tombe amoureux, bien qu'il ne lui ait pas adressé une seule fois la parole, et sans savoir (mais le lecteur le devine) qu'il s'agit précisément de cette même Alexandrine de Mazan qu'on lui destine (lettre VII, de Paris). Une fatalité tragique le pousse alors à rompre les plans de son oncle,

---

[465]. Charlotte Bournon-Malarmé, *Stanislas* (1811), Paris, [s.é.], 1811, lettre I, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, t. I, p. 7, *incipit* de la lettre.

[466]. *Ibid.*, lettre IV, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, t. I, p. 23.

refusant d'épouser une femme qu'il croit ne pas aimer (et ne pas avoir encore rencontrée), alors que son cœur est à une autre. Annulant son voyage à Rochefort, se rappelant que son ami ne fait pas tant de cas que lui de la perte de liberté qu'entraîne le mariage, il l'implore d'épouser à sa place Alexandrine, par quelque stratagème que ce soit, pour que son oncle soit mis devant le fait accompli et forcé d'abandonner son plan, sans être fâché avec son neveu (lettre IX, de Paris). Charles lui répond d'abord d'attendre un peu (lettre X, de Metz), croyant à une crise passagère, puis il lui annonce, dans une seconde lettre (lettre XII, de Rochefort), que le mariage vient d'avoir lieu entre lui et Alexandrine. Charles joint à cette lettre un coffret (dont on se doute qu'il contient d'autres lettres) en demandant à son ami de ne l'ouvrir qu'un an plus tard, prétendant que son avenir allait en dépendre.

Dans un deuxième mouvement, qui occupe tout le reste du récit, l'auteure adopte une forme monophonique, c'est-à-dire qu'elle donne à lire 35 lettres (lettres XV à LI) étalées sur six années et exclusivement écrites par le héros à son confident, monophonie interrompue uniquement[467] par les lettres XXXI (de Charles de Lassé à Ladislas de Sainte-Rose, oncle de Stanislas) et XXXII (la réponse), qui sont toutes deux incluses dans le paquet confié par Charles à Stanislas, donc écrites avant cette période. Ce mouvement correspond à l'exil que s'impose Stanislas qui, honteux d'avoir désobéi aux souhaits de sa famille, désire s'en séparer. Les lettres de Stanislas, pris de remords et croyant avoir déchu, ne sont d'ailleurs pas envoyées, mais réunies pour être remises plus tard. Comme les émigrés, comme Delphine également qui durant son exil change son nom pour échapper à son passé et à ses amis, il vivra dorénavant sous le nom d'emprunt d'Alexandre, choisi afin de se soustraire aux recherches de son oncle. L'errance étant de courte durée, le héros s'installe définitivement en Suisse allemande, dans la campagne de Gr***, qu'hormis quelques rares sorties à Zurich, la ville la plus proche, il ne quitte pas.

---

[467]. Hormis quelques billets et lettres insérés dans les lettres de Stanislas.

Le changement de structure (de la polyphonie à la monophonie) et le passage de lieux multiples et connus à un seul lieu fixe et anonyme sont conjoints à un second récit, qui constitue l'épisode le plus long du roman et dont la fin bouclera également le récit premier, les deux se rejoignant en clôture. En fait, l'amour qui lie Stanislas à Alexandrine, rendu possible à la toute fin du récit, est mis entre parenthèses durant la majeure partie de celui-ci.

Paradoxalement, l'exil entraîne la création d'un lieu d'appartenance, de référence, elle fait naître un véritable « foyer ». Le lieu choisi, tout d'abord, comme les retraites finales d'Alphonse de Lodève et de Gustave de Linar, réunit différents exilés dans lesquels le héros reconnaît ses semblables, mais qui sont dans ce cas nettement plus nombreux. Stanislas se lie dès son installation à Gr*** à Frédéric de Tschoudy, qu'il aperçoit errer autour de sa demeure et dont l'histoire est racontée dans les longues lettres XVII et XVIII; on y apprend que le jeune homme, qui est victime d'une peine de cœur, avait une maîtresse qui l'a trahi et qui louait autrefois la maison occupée par Stanislas. À Zurich, celui-ci se lie également au Dr Freulker et à ses enfants, dont la belle Sophie. Un pêcheur, Kell, trop cultivé pour son état, attire enfin son attention. C'est un ancien noble, ruiné par la Révolution, auquel il se lie et dans lequel il découvrira ultimement un de ses parents disparus[468].

Parmi ces âmes d'élection, Stanislas, alias Alexandre, mène une vie de sacrifice et de don de soi, complètement étrangère à celle qu'il menait avant son exil, lorsque, à Varsovie, où il jouissait d'une considération et d'une fortune conséquentes, il se contentait d'une vie oisive, entouré d'actrices et de maîtresses aux mœurs légères. Son changement de condition puis d'attitude n'est pas sans

---

[468]. C'est également durant cette partie de l'exil de Stanislas (voir lettre XXXV, t. II) qu'on apprend le mystère qui se cachait derrière son patronyme français et son prénom à consonance slave. L'aïeul de Stanislas, comte de Sainte-Rose, avait été banni de son pays par le roi de France; exilé lui aussi donc, il se maria en Pologne où on lui permit de continuer de jouir de sa fortune et de ses privilèges. C'est au collège, à Varsovie, que Stanislas rencontre son compagnon, Charles de Lassé, également né d'un mariage mixte entre un Français et une Polonaise vivant en France, mais envoyé par sa mère dans son pays d'origine pour parfaire son éducation.

rappeler celui du vicomte des Fossés, personnage émigré d'Isabelle de Charrière, anciennement frivole lui aussi, dont l'exil avait permis l'élévation de l'âme. Dans la même veine, à la mort du Dr Freulker, Stanislas, par devoir, propose le mariage à Sophie qu'il regarde, après lui avoir servi plus ou moins de précepteur, comme sa pupille et qui est amoureuse de lui, sans que de son côté il éprouve pour elle d'amour véritable. Quelques jours avant la cérémonie, cette dernière est retardée par la petite vérole dont est atteinte la fiancée et qui la défigure, la rendant d'une laideur insoutenable. Persévérant dans son abnégation, Stanislas refuse l'offre de désistement que lui propose Sophie, consciente du changement opéré dans sa physionomie, et les projets de noces sont maintenus. La veille du mariage correspondant avec la date fixée par Charles de Lassé pour l'ouverture du coffret, Stanislas y trouve la lettre de son ami et celle de son oncle, qui lui apprennent non seulement qu'Alexandrine de Mazan et la belle inconnue dont il était tombé amoureux à Paris sont la même personne, mais également que Charles ne l'a pas épousée, lui et l'oncle s'étant mis d'accord pour donner un répit d'un an à Stanislas qui tenait tant à sa liberté, loin de se douter qu'il ne leur donnerait aucun signe de vie pendant cette période. Entre-temps, Alexandrine, ayant vu un portrait de Stanislas et ayant entendu le rapport de son oncle sur son caractère, montrait un grand intérêt pour sa personne. Stanislas tombé sans connaissance et traversant un état maladif frôlant la mort, le mariage a bel et bien lieu, mais quinze jours plus tard, le héros refusant plus que jamais de trahir l'infortunée Sophie et son propre honneur, bien que cette union doive sceller son malheur.

Dorénavant, et jusqu'à la mort de Sophie quelques années plus tard, Stanislas ne prend de satisfaction que dans la paternité et dans l'action philanthropique. Comme Delphine qui durant son exil ne trouvait de sens à sa vie que dans l'éducation de la petite Isore, sa fille adoptive, le héros adopte un jeune orphelin, Joseph (14 ans), dont Sophie adopte, elle, la jeune sœur, Thérèse (9 ans); les deux

époux se rapprochent dans leur commune vocation pédagogique, à défaut de partager une passion amoureuse que Sophie seule éprouve. Devenus ensuite parents, du petit Eugène, puis tuteurs des enfants de Kell à sa mort (lettre XXXIX), ils assurent même la fondation d'une école pour jeunes filles, dont l'histoire — achat et rénovation de la bâtisse, embauche du personnel — et les conditions d'enseignement sont minutieusement relatées dans les lettres du héros :

> Nous mîmes à la tête [de l'école] une veuve de quarante-six ans, recommandable par ses mœurs, son instruction et la douceur de son caractère [...]. Madame Mark a reçu une excellente éducation, et est, plus que personne, en état de former le cœur et l'esprit des jeunes filles qui lui sont confiées. Deux cousines, les plus âgées après Cécile et la petite Thérèse Hermann, sœur de mon cher Joseph, ont été les trois premières élèves de madame Mark. Nous en avions fixé le nombre à dix-huit, c'est-à-dire, de celles qui sont à nos frais; le surplus paye une pension si médiocre que le paysan le moins aisé peut y suffire. Il y a à peine trois mois que le pensionnat est ouvert, et déjà s'y trouvent cinquante écolières : on y a amené des demoiselles de Bâle, de Soleure et de Rhinfeld. Comme la maison serait trop petite pour contenir tant de monde, j'y fais construire un nouveau corps de bâtiment. [...] Il a fallu donner à madame Mark deux sous-maîtresses, que l'on nous a procurées. [...] Thérèse Hermann et Marie, la moins jeune des soeurs de Cécile, sont aussi employées utilement dans la maison d'éducation : elles tiennent chacune une classe des plus petites filles. Voilà, comme tu vois, un établissement en règle[469].

Dans *Stanislas*, donc, l'exil sentimental est le déclencheur d'une double démarche : une recherche de l'intériorité dans un espace champêtre où la communauté est réduite et une vocation utopique non prévue avant l'exil (comme chez les émigrés des premiers romans), mais qui s'élabore sur place au rythme de l'évolution de la situation du héros. Parallèlement au projet philanthropique, le foyer douillet que se construit le héros, et qui deviendra le centre de tous ceux qu'il

---

[469]. Charlotte Bournon-Malarmé, *op. cit.*, lettre XXXIX, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, p. 161-163.

a pris sous sa protection, est à mi-chemin entre le *home* anglais, par son confort et son aspect protecteur, et la communauté religieuse, quant à l'abnégation et à la règle qui y règnent, ainsi qu'à son ouverture à toute une petite communauté. L'aspect matériel, sur lequel insiste Stanislas, particulièrement dans sa description de l'école qu'il a fondée avec Sophie, rejoint ultimement le souci des romancières de l'Émigration, ce souci du « pratique » dont faisait totalement abstraction Obermann dans son projet érémitique, de même que le héros de Sénac, le marquis de Saint-Alban. Peu importe dans *Stanislas* que le couple autour duquel gravitent les enfants légitimes, les enfants adoptés, les écoliers, les institutrices, les paysans et les domestiques, se soit formé sans passion. Il suit le modèle d'une domesticité réglée, d'un bonheur agreste à la Rousseau, dont Clarens était la représentation parfaite, un modèle que connaissent de toute évidence les romancières.

Que l'on pense à Clarens ou à la communauté religieuse (Delphine d'Albémar, Gustave de Linar et Alphonse de Lodève finissent leurs jours cloîtrés et le fonctionnement de l'école fondée par Stanislas rappelle celui des couvents), on voit que le caractère même de l'utopie féminine s'inspire de modèles préexistants. Son originalité réside ailleurs, comme dans les romans féminins de l'Émigration, en ce que l'utopie n'est pas prévue, mais naît d'un exil, provoqué cependant par des circonstances différentes. Cet exil aboutit — on dirait obligatoirement — à la création d'une référence, d'une appartenance au lieu de la méditation, qui devient non seulement un « foyer » dans le sens traditionnel du terme, mais un foyer de vie. Gustave de Linar, s'évadant de sa patrie et en trouvant une autre au sein du couple formé par le comte et Valérie, partage avec Stanislas de Sainte-Rose le besoin de se recréer une famille, loin de celle qu'il a abandonnée. Il en va de même pour Alphonse de Lodève qui abandonne son milieu d'origine, la bonne société parisienne, sans trop savoir au départ qu'il trouvera dans la maison de la marquise de Veletri un nouvel espace où il prend contact avec sa vraie nature. Dans *Valérie* et

*Stanislas*, les deux familles — celle qui est abandonnée au début et la nouvelle, formée en exil — sont réunies à la fin, cette réunion étant annoncée comme l'ultime étape vers une appartenance assumée. Alphonse de Lodève n'a pas de famille, mais l'arrivée de son confident et ami Saint Phal venu assister à sa retraite marque le même accord entre les deux mondes, la famille d'origine et celle recréée en exil.

Le contexte sociohistorique ayant changé entre les romans de l'Émigration et les romans européens, et le héros de ces derniers ayant quitté volontairement le monde, il nous reste à voir que la fonction et la forme de la correspondance s'en ressentent en conséquence.

## Mises au point génériques : jonction des formules diaristique et épistolaire

*Delphine* présente des caractéristiques formelles qui dynamisent la formule épistolaire. Anna Szabó note qu'« avant que le mariage précipité de Léonce et de Mathilde [...] n'achève la première partie, une suite de brefs billets (lettres 23 à 26) témoigne à la fois du désespoir ou de l'amertume des personnages et de l'accélération fatale des événements reflétée par le rythme brusquement changé des échanges[470] ». Il faut voir dans cette caractéristique et dans bien d'autres qui rythment, règlent et ponctuent le roman, une maîtrise de la formule épistolaire telle que l'entendait Laclos, certes, mais il y a plus : Staël croyait que la Révolution était un événement démarcatif dont les répercussions se faisaient nécessairement sentir jusque dans l'art d'écrire[471]. La différence formelle majeure distinguant le chef-d'œuvre de Laclos et celui de la baronne est sans doute la renonciation à la

---

470. Anna Szabó, « Le sens d'un échec : *Delphine* de Madame de Staël », *loc. cit.*, p. 64.

471. C'est ce qu'elle écrit dans la préface de *Trois nouvelles*, comme le mentionne Anna Szabó dans « Le sens d'un échec : *Delphine* de Madame de Staël », *loc. cit.*, p. 59, n. 6.

correspondance par Delphine, qui tient à la fin du roman une sorte de journal, des « fragments » sans destinataire, contenant ses tristes méditations[472].

C'est également ce qui oppose les romans de l'Émigration à ceux que nous regroupons ici. Les premiers, par le drame qu'ils décrivaient et par leur appartenance à une forme des Lumières, étaient l'exemple extrême d'une thématisation des questions postales, de ce que Benoît Melançon qualifie d'autoreprésentation épistolaire, où chaque lettre se mettait pratiquement elle-même en scène, de la situation d'écriture à la lecture, en passant par les conditions de transport[473]. Au contraire, le récit européen ou récit de l'exil se soucie peu de ces questions, la lettre y ressemblant de moins en moins à une lettre.

Stanislas, le héros de M^me^ Bournon-Malarmé, projette tout d'abord que soit remis son recueil de lettres adressées à son ami Charles de Lassé — sans que celui-ci le sache — au moment de sa mort. En effet, au début de la section monophonique du roman, qui ne contient que les lettres d'exil de Stanislas, ce dernier, décrivant à Charles la perfection de sa retraite suisse, ajoute : « Je puis y vivre ignoré, et y mourir sans témoins. Je ne me permettrai nulle autre dissipation que celle de t'écrire, ce que tu ne liras qu'après la cessation totale de ma douloureuse existence[474]. » Cependant, en clôture du roman, le héros se voit récompensé par la fortune de son action philanthropique. Veuf de Sophie depuis quelques mois, Stanislas reçoit dans sa retraite la visite de son oncle accompagné d'Alexandrine, toujours célibataire et apparemment éprise du jeune homme (lettre

---

472. Quand ils tenaient un « journal », ce qui était rare, les émigrés (par exemple Adélaïde d'Armilly dans *les Petits Émigrés*) s'adressaient toujours à un destinataire, parfois à plusieurs (Adélaïde s'adresse à tous les membres de sa famille). L'existence de la lettre-journal, plus longue que la lettre ordinaire, se justifiait alors souvent par l'impossibilité de transmettre sa correspondance, d'où l'accumulation d'écriture sur des feuillets assemblés, avec plusieurs entrées datées séparément.

473. Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e^ siècle*, Montréal, Fides, 1996, p. 123-217.

474. Charlotte Bournon-Malarmé, *op. cit.*, lettre XV, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, t. I, p. 92.

LI). Les jeunes gens s'épousent et s'établissent avec l'oncle dans le canton helvète qui a vu s'épanouir l'exil et les bienfaits de Stanislas (lettre LII). Dans la dernière lettre d'une correspondance de six années qui n'est pas encore parvenue à son confident, Stanislas écrit :

> Tu sais, tu devines combien je dois être heureux; c'est toi qui préparais ma félicité; tu comptais en être le témoin, mais on t'a inhumainement refusé un congé. Pour te remercier, je t'enverrai l'énorme volume de lettres que je t'ai écrites depuis notre séparation. Je vais y joindre le détail bien intéressant, pour un ami tel que toi, de tout ce qui s'est passé aujourd'hui, jour à jamais gravé dans mon cœur ! [...]
> Une occasion se présente de te faire passer l'énorme quantité de lettres que je t'ai écrites depuis mon séjour en Suisse. Je les enferme dans un petit coffre qui te sera fidèlement remis; je t'adresserai ma première par la poste. Adieu, mon bien cher ami, présente mon hommage respectueux à madame de Lassé, et reçois l'assurance de mon éternel attachement[475].

En plus de contenir la promesse d'utiliser la poste pour la correspondance future, cette remise des lettres, dont le rôle apparaît strictement conventionnel, parce que servant au dénouement du récit, soulève une question sur la forme du roman. Écrit un quart de siècle plus tard, *Stanislas* aurait pu prendre la forme d'un journal intime fictif, ou de ce que Béatrice Didier nomme « roman intime[476] », sans se soucier de créer de toutes pièces la situation épistolaire problématique et peu convaincante que nous avons décrite. La remise des lettres clôt le roman de Charlotte Bournon-Malarmé, rendant apparemment à la lettre sa fonction naturelle d'objet adressé à un destinataire, mais l'ensemble du texte, lui, ne semble plus que s'inscrire artificiellement dans une tradition, dans une façon de faire du roman en cours depuis plus d'un demi-siècle, par le biais d'une formule qui a perdu de son

---

475. *Ibid.*, lettre LI, Stanislas à Charles, t. III, p. 171 et p. 194, *excipit* de la lettre.
476. L'expression est utilisée pour décrire la forme d'*Obermann*. Béatrice Didier, *le Journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1976, p. 124.

« dynamisme », dynamisme dont l'Émigration avait permis un ultime soubresaut. C'est que le héros, bien qu'il puisse faire dorénavant parvenir ses lettres sans craindre ni la censure ni le retard de la poste ni la mobilité d'un correspondant, se voue à une écriture davantage rétrospective et minimisant les traces de sociabilité, et dont il est, en fin de compte, le premier destinataire. Cette forme d'écriture vers laquelle se dirige la lettre, c'est le journal intime.

Nos observations au sujet de cette jonction des formes, de ce bouleversement générique, se feront en trois temps. Tout d'abord, après avoir montré la nature du changement (passage dans un même roman de la polyphonie à la monophonie, abandon de la réciprocité des échanges épistolaires, accumulation, allongement et non-envoi des lettres), nous nous pencherons sur ce que les épistoliers concernés en disent eux-mêmes, en indexant les passages — plus rares que dans les lettres d'émigrés — d'autoreprésentation épistolaire. On constatera que, de même que le roman se transforme, ces marques ouvrent sur un véritable questionnement générique, où le rôle de la lettre est repensé en fonction particulièrement de modifications d'ordre culturel et des mentalités, dans le passage historique de la sphère publique (où lettres et conversation étaient complémentaires) à la sphère privée (où le journal intime s'associe à épanchement et confidence). Les épistoliers fictifs sont conscients que l'évolution de leur situation personnelle, qui passe de la sociabilité à la retraite, s'opère également dans leur correspondance. Dans un deuxième temps, à la lumière de critiques théoriques ou historiques, nous appliquerons aux principaux romans de cette période le concept de « charnière » ou de « passage » qui semble avoir été remarqué par plusieurs dans la littérature du tournant du siècle, pour voir en quoi ces textes participent d'un changement affectant le roman épistolaire et l'ensemble de la littérature. Nous appuyant principalement sur les mêmes romans — *Delphine, Valérie, Alphonse de Lodève* et *Stanislas* — pour cette partie de notre réflexion, nous examinerons finalement un

cas à part, les *Lettres d'une dame grecque* de Pauline de Bradi, où, plutôt que de laisser place au journal intime, la lettre sert de support au genre historique.

### *Autoreprésentation d'une forme en mutation*

Il est significatif que Delphine ne tienne un journal qu'à partir de la cinquième (et avant-dernière) partie du roman, qui correspond à son abandon du monde et à sa fuite dans la patrie de Rousseau. Quittant ce reste de société d'Ancien Régime, où elle est finalement humiliée, lors d'une ultime soirée chez Mme de Saint-Albe[477], Delphine abandonne la lettre, symbole, avec la conversation, de la sociabilité aristocratique parisienne, pour un genre intime et personnel, dont une des fonctions est de cicatriser les peines de l'âme. C'est que le journal suppose un « épanchement » incompatible avec le mode de communication aristocratique et mondain, conversation ou lettre, qui sont à l'origine essentiellement légères et portées sur l'esprit. Dans *Stanislas*, où la part accordée à la polyphonie et celle accordée à la monophonie sont inversement proportionnelles à celles de *Delphine*, la tendance à pratiquer le journal coïncide néanmoins, comme dans ce dernier, avec la sortie du monde, celle-ci ayant lieu beaucoup plus tôt dans le récit. Après une première partie à voix et à lieux multiples, en effet, toutes les lettres (environ les cinq sixièmes du roman), en plus de voir leur longueur augmenter, sont dorénavant écrites, d'un même lieu, par un seul destinateur.

Dans certains romans, une telle monophonie suppose le retrait de lettres du prototexte, par le pseudo-« éditeur » ou par l'auteur[478]. Ermance de Saint Phal, le

---

477. Delphine s'enfuit de ce salon devant la malveillance et la haine que provoquent dans la bonne société son amour pour Léonce de Mondoville et sa défense de Mme d'Ervins, amoureuse du chevalier de Serbellane et maltraitée par son mari.

478. En réalité, aucun des romans de notre corpus n'atteint le véritable soliloque d'un Guilleragues dans les *Lettres portugaises*, par exemple. Chez nos romancières, même si le recueil de lettres tend vers la monodie, il subsiste toujours quelques lettres d'autres correspondants. Souvent, celles-ci ne sont pas numérotées et sont incluses dans les lettres du héros-scripteur.

confident d'Alphonse de Lodève, a répondu à toutes les lettres de Bologne de son ami, lui prodiguant maints conseils, l'informant de la vie parisienne depuis son absence, l'avertissant de la conduite de la vicomtesse, son ancienne maîtresse courroucée par son départ. Mais ces informations ne sont connues du lecteur que grâce au rappel que fait le héros dans ses propres lettres de la correspondance de son ami, qui n'est pas offerte dans le recueil, hormis les deux lettres de Saint Phal adressées à la vicomtesse de Valcourt et clôturant le roman.

Ailleurs, la relation épistolaire est inégale dans la réciprocité, et c'est ce qui explique le caractère monophonique du recueil; par exemple, dans *Valérie*, la majorité des lettres échangées entre les deux amis sont de la main de Gustave. Son statut de touriste, puis d'âme en peine, justifie sa prolixité, de même que la stabilité de l'adresse de son destinataire, toujours à même de recevoir sa missive, tandis qu'Ernest, au mode de vie plus stable, ne vit rien de particulièrement intéressant qui puisse être raconté dans des lettres, lesquelles, de toute façon, ne seraient pas toujours à même de rejoindre son ami dont l'adresse change constamment.

Enfin, dans des cas plus extrêmes, le destinataire ne sait même pas qu'on lui écrit, la correspondance n'étant pas envoyée et les lettres s'accumulant, le destinateur attendant le moment opportun. Isabelle de Charrière, dans *Sir Walter Finch et son fils William* (1806), présente la correspondance d'un père qui écrit à son fils à chacun de ses anniversaires depuis sa naissance, projetant de ne lui remettre le recueil en entier qu'à sa majorité, plutôt que lettre par lettre; ce texte présente, dans un but pédagogique évident, l'évolution intellectuelle de l'enfant. L'objet épistolaire dans ce cas n'est qu'un outil supplémentaire pour le père-éducateur, qui voit son utilité dans l'épanouissement de son élève. La mère de Gustave, dans *Valérie*, a également écrit un « journal » (dont des fragments sont insérés à la fin du roman), qui est en fait une longue lettre adressée à son fils, reprise à chacun des anniversaires de ce dernier, et qui retrace, elle aussi, son évolution personnelle.

Dans *Stanislas*, on l'a vu, le héros s'est retiré du monde pendant six ans sans prévenir son confident de son adresse, mais il lui écrit toujours des lettres qu'il ne met jamais à la poste et qu'il réunit en recueil dans l'attente du moment favorable, sa mort. Dans ce cas, évidemment, comme dans celui des *Finch* d'Isabelle de Charrière, l'absence de lettres du destinataire ne peut être exposée comme un choix de l'éditeur ou de l'auteur, car elles n'existent pas dans le prototexte, le destinataire ignorant qu'on lui écrit.

C'est sans doute ce qui différencie principalement, d'un point de vue formel, le roman de l'Émigration et le roman européen. Le premier peint un émigré qui, avec un sentiment d'urgence, veut laisser de ses nouvelles, une trace de lui, le faisant parfois à la hâte, constamment inquiet de la censure et des perturbations de la poste, désirant parfois transmettre des instructions précises dont dépendent souvent la réunion des membres du clan, le rapatriement des biens et parfois même la survie. L'émigré, plongé dans l'incertitude, écrit des lettres courtes, préoccupé qu'il est par son sort matériel et l'avenir immédiat. Dans le roman européen, au contraire, la lettre, plus longue et plus rétrospective, est écrite dans une relative sécurité matérielle. De plus, alors que le premier investit toute son énergie dans la transmission souvent aléatoire de sa correspondance, Stanislas, lui, pour ne prendre que cet exemple, pourtant sans inquiétude pour ce qui est du transport postal, ne voit pas l'utilité de faire parvenir ses missives. Les notions de temps et d'espace ne peuvent donc que différer dramatiquement entre les deux corpus, pourtant séparés d'à peine quelques années.

À la longueur des lettres qui augmente en même temps que leur nombre et le nombre de leurs correspondants diminuent se superpose une seconde caractéristique, qui est la transformation des marques d'autoreprésentation. Loin d'apparaître à chaque lettre, comme c'est souvent le cas dans les missives d'émigrés, celles-ci sont moins nombreuses. Lorsqu'elles apparaissent, toutefois,

elles suggèrent un véritable questionnement sur la fonction de la lettre, questionnement d'autant plus curieux sur le plan générique que la lettre perd de sa signification traditionnelle, que souvent elle n'est pas transmise, qu'elle sort des limites formelles du genre. Plus jamais, il faut le souligner, la lettre ne court un danger quelconque de censure, de détérioration ou de retard de la poste, pas plus que des informations qu'elle contient ne dépendent la vie, la sécurité ou le confort matériel du correspondant. Au contraire, toutes les conditions sont réunies pour faciliter, matériellement parlant, l'acheminement du courrier.

Si les exilés du roman européen sentent le besoin de définir leur pratique d'épistolier, c'est bien souvent pour éviter le glissement que le lecteur pourrait sentir de la lettre au journal. Ces précisions, rares marques d'autoreprésentation épistolaire dans le corpus, sont donc entraînées par le caractère quasi monophonique du roman, tandis que dans le roman de l'Émigration type, presque obligatoirement polyphonique, les malentendus au sujet de la forme ne peuvent se présenter. *Obermann*, qu'André Monglond qualifie sans hésiter de journal intime[479], Béatrice Didier de « roman intime[480] » et son propre auteur de « mémoires[481] », bien que ce roman soit essentiellement composé de 92 lettres adressées par le héros à un confident anonyme, suscitait le même questionnement.

Stanislas est conscient du fait que sa correspondance, qui n'est pas transmise à Charles au jour le jour, mais réunie en recueil, ressemble à un journal[482]. Au fur et à mesure qu'avancent l'intrigue et l'écriture des lettres, il se penche sur celles-ci, leur rôle, leur manière. À la dixième de la cinquantaine de lettres écrites par Stanislas à Charles de sa retraite suisse, le héros décide d'en bannir la part de quotidienneté, pour ne s'attacher qu'aux événements importants survenant dans sa vie :

---

479. André Monglond, *le journal intime d'Obermann*, Grenoble et Paris, Arthaud, 1947, 3 vols.

480. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 124.

481. Étienne Pivert de Senancour, *op. cit.*, « Observations », p. 51.

482. Reprenant au début de la lettre XLV la suite de la lettre précédente, Stanislas écrit : « Je continue, sans préambule, mon espèce de journal » (Charlotte Bournon-Malarmé, *op. cit.*, t. II, p. 33).

> La monotonie dans laquelle je vis ne me fournit aucun matériau pour alimenter ma correspondance avec toi. Jusqu'à présent je t'ai rendu compte des événements quelque temps après qu'ils m'étaient arrivés; désormais je t'en ferai part à mesure qu'ils surviendront; et souvent encore serai-je forcé de mettre entre mes lettres un long intervalle : si je t'écrivais tous les jours, je te répéterais sans cesse les mêmes choses. Ce que j'ai fait hier, je le ferai demain; nulle différence ni dans mes actions, ni même dans mes pensées : ainsi, je vois s'écouler tristement le temps qui doit amener l'époque la plus cruelle de ma vie[483].

C'est donc toujours l'événement qui fait écrire Stanislas à Charles, ce qui aura pour conséquence d'espacer les périodes d'écriture entre les lettres, mais c'est aussi lui qui structure une même lettre décrivant ses différents rebondissements ou ses différentes étapes. La lettre XXXVIII, par exemple, raconte deux événements majeurs, la mort de la fille de Cécile, fille de Kell et amie du couple, et la naissance d'Eugène, fils de Stanislas et de Sophie. À chaque événement ou à chaque étape, Stanislas reprend sa lettre à Charles, lui faisant part du développement survenu entre les différents moments d'écriture. Sa lettre ressemble alors à un « bulletin » :

> Sophie est accouchée d'un garçon; il est beau, fort, et rempli de santé. Sa mère est aussi bien qu'il est possible dans un pareil moment; je l'ai quittée pour te tracer ce *bulletin*, je retourne où mon devoir et mon inclination m'appellent[484].

Dans le semi-bonheur domestique que vit Stanislas auprès de Sophie, le couple ne vivant que pour les autres, il y a si peu d'ombres au tableau que quand survient la mort de la jeune femme, qu'il s'apprête à raconter, Stanislas s'aperçoit qu'il avait oublié d'écrire une foule de petits événements arrivés entre-temps et importants pour la compréhension du récit. La réparation de cet oubli occupera trois des plus

---

483. *Ibid.*, lettre XXIV, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, t. II, p. 13-14.
484. *Ibid.*, lettre XXXVIII, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, t. II, p. 151, nous soulignons.

longues lettres du roman, qui touche à sa fin (les lettres XLVI, XLVII et XLVIII). Stanislas commence ainsi la première de ces trois lettres :

> Il y a deux ans, Charles, que je laisse reposer ma plume : je m'étais promis de ne plus t'écrire que pour te faire mon dernier adieu. Un malheur affreux, quoique prévu depuis longtemps, qui m'est arrivé, m'engage à reprendre ma correspondance : mon cœur ulcéré a besoin de s'épancher dans le sein de l'amitié. C'est une longue tâche que j'entreprends; car t'écrire encore, c'est prendre l'engagement de te rendre compte d'une multitude d'événements auxquels je ne suis pas étranger.
> J'ai ouvert l'énorme paquet qui contient toutes les lettres que je t'ai écrites depuis mon séjour en Suisse, afin de reprendre mon récit à l'endroit où je l'avais laissé[485].

Ces « événements auxquels je ne suis pas étranger » dont parle Stanislas, on l'apprendra, se rapportent surtout à son amour pour Alexandrine, objet de plusieurs de ses lettres à Charles. La lettre XLVI relate que lorsque Stanislas était tombé malade en apprenant la véritable identité d'Alexandrine, révélée par les lettres du coffret, Sophie avait lu ces lettres qui étaient restées étalées sur la table de son fiancé inanimé et avait ainsi appris, à la veille de leur mariage, la triste vérité de son amour pour une autre. Bourrelée de remords durant toutes les années de son mariage avec Stanislas, dont elle connaissait le secret sacrifice, elle était morte d'une maladie d'origine nerveuse causée par ce sentiment. Ainsi, si on peut percevoir dans ce roman la tentation de s'approcher du genre journal intime, par le caractère monophonique du recueil et surtout par le passage dans le même récit de la polyphonie à la monophonie, la fonction dynamique des lettres (pouvant aller jusqu'à accélérer la mort), bien que plus rare, y est toutefois encore présente et typique du roman épistolaire traditionnel.

Les frontières entre les deux genres se trouvent également bien illustrées par le souci d'Alphonse de Lodève, qui sent lui aussi le besoin de définir ce qu'il écrit.

---

485. *Ibid.*, lettre XLVI, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, t. III, p. 58-59, *incipit*.

Cette recherche de définition se déploie parallèlement à l'effacement du destinataire, qui est évincé du récit et relégué au rôle d'oreille attentive. Dans *Alphonse de Lodève*, les lettres de Saint Phal, unique confident du héros, font partie du prototexte, mais toutes sont évacuées du roman, si l'on excepte les deux lettres formant la clôture; elles sont par contre scrupuleusement indexées dans la correspondance du héros (qui discute avec son interlocuteur, mais ne suit aucun de ses conseils), laissant croire à un véritable dialogue épistolaire, dialogue à l'intérieur duquel toutefois ne sont abordés que les états d'âmes et les découvertes du héros. Dans cette correspondance qui semble donc à première vue à sens unique, monophonique, un contrat est instauré dès le début. Bien que Saint Phal dût également dans l'esprit de l'auteure et du lecteur tenir lieu de confident principal, l'engagement épistolaire ne vient que de Lodève, unique scripteur de 90 pour cent des lettres retenues du prototexte. Les trois premières lettres se présentent comme une exposition et contiennent des fragments dispersés du pacte épistolaire. La lettre I insiste sur le rôle qui doit être joué par Saint Phal dans l'échange : « Qu'une correspondance suivie et exacte me console, mon ami, de la perte de ces conversations délicieuses, où votre éloquence prêtait tant de charmes à ce que vous énonciez[486]. » Ici le rôle de la lettre est d'être un substitut à un autre genre communicationnel, la conversation, dont jouissait le héros au sein de cette amitié et dans la société mondaine parisienne, qu'il fréquentait avant de s'en dégoûter, mais qui restera l'environnement de Saint Phal.

« Consolant » de la « perte de la conversation » dans le cas de Lodève, la lettre ne peut toutefois, traditionnellement, être un véritable substitut de celle-ci, malgré ce *topos* omniprésent dans la correspondance familière. Comme le rappelle Marie-Claire Grassi, les deux genres sont fondamentalement distincts :

---

[486]. Comtesse de Golowkin, *op. cit.*, lettre I, t. I, p. 7-8.

> Avant d'être acte de s'entretenir, la conversation est un lien entre les hommes, un art d'être avec ses semblables qui se fonde sur l'oubli de soi. Un honnête homme ne parle pas de lui, il parle de ceux avec qui il est en relation, il aborde des sujets qui intéressent l'ensemble de la société, de la « compagnie » dans laquelle il se trouve. À l'écrit comme à l'oral, converser est donc plus une valorisation réciproque qu'un moyen de s'épancher[487].

Si on suppose que certaines correspondances peuvent tenir lieu, prendre la place ou, pour employer les mots de Lodève, « consoler de la perte » de la conversation, particulièrement lorsque celle-ci fut le mode de communication principal de correspondants brusquement séparés géographiquement, ces remarques de Grassi aident à apercevoir l'évolution dans la communication entre les deux hommes, qui ne se limite pas qu'au passage d'une conversation ordinaire (orale) à une conversation par écrit. Le passage s'effectue de la conversation orale entre Lodève et Saint Phal, dont nous n'avons pas d'exemple dans le roman qui débute après le départ de Paris, elle qui était en fait une conversation de salon, à leur nouveau commerce épistolaire, graduellement axé sur un *moi*, celui du héros qui commence à se confier plus intimement. Ce passage est représentatif de l'évolution de la conversation décrite par Grassi, la conversation étant d'abord, selon elle, un « oubli de soi », un « art d'être avec ses semblables », une « valorisation réciproque » (c'est la définition mondaine, ou plutôt « sociable »), avant de devenir un « acte de s'entretenir », un « moyen de s'épancher ». La correspondance de Lodève n'est pas la seule à suivre cette tendance. Les lettres de Stanislas, de Gustave de Linar et du héros anonyme de *l'Héroïne moldave* de Marie-Armande Gacon-Dufour[488], comme celles de l'héroïne du roman d'Adèle de Souza, *Émile et Alphonse*, tendent à faire disparaître leur destinataire, et les indexations de la correspondance du confident

---

[487]. Marie-Claire Grassi, « Naissance de l'intimité épistolaire (1780-1830) », *Littérales*, 17, 1995, p. 67-68.

[488]. Voir *infra*, chapitre V.

de même que les indications portant sur la vie de celui-ci se font de plus en plus rares au fur et à mesure que l'on avance dans chacun des récits.

Les lettres II et III d'*Alphonse de Lodève* montrent également, dans l'élaboration du pacte épistolaire, la préoccupation de l'épistolier de les définir en opposition avec d'autres formes. La lettre II s'ouvre sur le mode de l'assurance et de la dénégation : « Non, mon cher Ermance, non, je ne fournirai pas le sujet d'*une pièce nouvelle*, si on veut lui donner pour titre : *L'Émigré par amour*[489]. » Ici le héros fait allusion à un changement historique important : on n'émigre plus par obligation politique, mais pour des raisons sentimentales. La lettre III, elle, est axée sur le genre; le héros y définit le projet, la fonction et la forme de sa correspondance :

> Soyez tranquille, mon ami, mes lettres ne seront jamais *un journal de voyageur*, comme vous semblez l'appréhender. Je n'irai point sur les brisées de ceux qui ont dépeint si bien, souvent si mal, tout ce qu'ils ont vu et tout ce qu'ils ont cru voir. Froidement exalté, je n'enflerai point mon style pour vous faire partager l'enthousiasme que je chercherai à ressentir; quand j'admirerai l'art et la nature, je le ferai en silence, et si je suis ému, je le serai beaucoup trop, pour courir après les mots et les phrases qui devront vous le persuader. Ne le craignez pas, vous dis-je, vous ne trouverez dans mes lettres que l'histoire de ma vie, jamais celle de mon cœur, et toujours l'expression vive et tendre de mon amitié pour vous[490].

La distanciation clairement exprimée face au « journal de voyageur » tient autant, il faut le souligner, au genre du « journal » qu'à l'attitude du voyageur de ce temps, car c'est aussi sur ce dernier plan que Lodève tente de rassurer Saint Phal. En effet, dans la lettre précédente, il lui écrivait : « Rassurez-vous, mon ami, je ne ferai point

---

[489]. Comtesse de Golowkin, *op. cit.*, lettre II, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal t. I, p. 10, nous soulignons le premier ensemble, l'auteure le second.

[490]. *Ibid.*, lettre III, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 21-22, nous soulignons. Ce passage, rempli d'ambiguïtés, n'est pas sans rappeler les excuses des préfacières et leur crainte d'être critiquées et considérées comme ayant un style pompeux et *enflé*, elles qui prétendent, pour s'en sauvegarder, sacrifier la forme à l'exigence du *vrai* du contenu, les mots à la sensibilité, jusqu'à revendiquer, comme on le voit ici, à la fois la *froideur* et le *silence*.

le connaisseur à mon retour à Paris; je ne déciderai point sur les beaux-arts, que je ne contemple qu'avec cet instinct inné qui porte toujours vers le beau[491]. »

Le déni (« non ! non ! ») et les impératifs (« soyez tranquille », « rassurez-vous ») sont révélateurs d'une transformation chez Lodève, qui a quitté Paris et le monde de l'apparence, non seulement pour s'enfoncer dans celui de la passion, mais qui, au contact de la culture italienne, délaisse un code qui lui est dorénavant inutile. Après avoir exprimé à Saint Phal, avec toute l'authenticité attendue d'un homme amoureux, sa passion pour la marquise, Lodève ajoute : « Ah ! combien tout ce que je viens de vous dire doit vous fatiguer, mon cher Saint Phal ! vous devez être las de mes réflexions, de mes combinaisons, de mes plaintes ! *Que mon langage a changé* ! vous en soupirerez de pitié ![492] »

Curieusement, malgré l'éloignement géographique entre les correspondants et bien que le lecteur n'ait pas accès aux lettres de Saint Phal, celles-ci sont l'occasion pour le héros de découvrir la véritable amitié de celui-ci. Rien de plus révélateur, à cet égard, que la comparaison entre les premières lettres et les subséquentes. Dans sa première missive de Bologne, le héros demandait à son confident, sur un ton badin, de l'informer des intrigues de la capitale française qu'il vient de quitter :

> Je veux être au fait des moindres circonstances; je veux savoir jusqu'aux soi-disant bons mots de ce gros étranger dont le nom est si difficile à prononcer. Parlez-moi d'Adèle, parlez-moi de madame de Valcourt. Que fait la jolie Sophie ? et sa maigre sœur ? Dès que celle-là aura trouvé le mari qu'elle cherche depuis tant d'années, ne manquez pas de me l'annoncer; envoyez-moi l'épithalame que vous vous êtes engagé de faire à cette occasion[493].

---

[491]. *Ibid.*, lettre II, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 19.
[492]. *Ibid.*, lettre VI, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 59, nous soulignons.
[493]. *Ibid.*, lettre I, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 8-9.

Dans cette première lettre perce non seulement le ton ethnocentrique, phallocrate, léger et « spirituel » qui caractérisait socioculturellement le héros parisien, mais également un rapport amical uniquement basé sur les succès de société, avec un jeune homme (Saint Phal) dont l'âge et le rang avaient autrefois facilité la fréquentation. Or, la correspondance outre-frontières semble avoir permis, elle, l'épanouissement d'une amitié qui n'aurait pu se développer de façon aussi authentique dans le cadre social et le monde en perpétuelle représentation où cohabitaient les deux hommes. La lettre IX affiche déjà des sentiments plus profonds pour le confident :

> Chaque lettre que je reçois de vous, mon cher Saint Phal, me fait éprouver un sentiment délicieux. Oui, je suis fier d'avoir su vous deviner, malgré la légèreté qui vous pare. Ce n'est point à votre amabilité que j'ai rendu les armes, ce n'est pas votre esprit qui m'a séduit; j'ai découvert le fond de votre âme et j'ai désiré être votre ami; je le suis à jamais, je m'en fais gloire; je plains ceux qui vous méconnaissent, je me félicite de vous apprécier; quels que soient les événements de ma vie, [...], c'est toujours à vous que j'aurai recours, c'est dans votre sein que je verserai ma plainte; c'est à vous que je confierai mes doutes, mes craintes ou l'espérance du bonheur.
>
> Vous le voyez bien, mon ami, vous le voyez par la fréquence de mes lettres, combien je compte sur vous : je vous écris presque tous les jours, et cette correspondance est ma seule consolation. Quand assis à mon bureau, je vous fais partager mes alarmes ou mes jouissances, je suis plus calme, mon pouls se ralentit, il me semble que vous m'écoutez; et quand vous m'assurez, mon cher Saint Phal, « que l'heure du départ et de l'arrivée de la poste est celle qui vous occupe le plus, que vos gens y sont envoyés plusieurs fois pour attendre mes lettres », je perds le vain scrupule de trop m'appesantir sur ces détails, si minutieux pour l'indifférence, et dont le cœur compose une chaîne d'événements; en songeant à l'intérêt avec lequel ils sont accueillis, je verse mon âme entière sur ce papier qui ne dit rien et prouve tout; sur ce papier, vrai talisman de l'âme qui émeut, afflige ou ranime à mille lieues ! Mes lettres deviennent une conversation suivie avec vous-même : si je cesse d'écrire, vous vous éloignez; quand je reprends ma plume, je vous revois[494].

---

[494]. *Ibid.*, lettre IX, Alphonse de Lodève à Ermance de Saint Phal, t. I, p. 93-95, *incipit*.

Ce passage, le plus long et le plus truffé de lieux communs de tout le roman en matière d'autoreprésentation épistolaire, nous intéresse pour diverses raisons. On y trouve tout d'abord le motif du fond vertueux de l'ami — qui n'apparaissait pas dans le monde —, découvert sous le fard et le brillant, ce fond étant des plus précieux pour le héros qui « [se] fai[t] gloire » de l'avoir « découvert », découverte effectuée grâce au commerce épistolaire entre les deux hommes. Puis, on y voit clairement exprimé un souhait d'épanchement — « je perds le vain scrupule de trop m'appesantir sur ces détails », « je verse mon âme entière sur ce papier » —, nouvelle fonction de la lettre qui s'éloigne des critères de la sociabilité. Enfin, si la « propension au fétichisme[495] », ce substitut à la présence corporelle que constitue la lettre, suggère une réciprocité, ou un « partage » des sentiments — « ce papier, vrai talisman de l'âme qui émeut, afflige ou ranime à mille lieues », « si je cesse d'écrire, vous vous éloignez; quand je reprends ma plume, je vous revois » —, il faut noter que, loin d'apparaître comme dans une correspondance amoureuse, l'épanchement s'y fait au contraire à sens unique. C'est toujours Lodève qui, « quels que soient les événements de [sa] vie, malheureux ou satisfait » « porte [sa] plainte », « confie [ses] doutes, [ses] craintes ou l'espérance du bonheur ». Il est celui qui écrit, s'épanche — écrit sur lui-même —, tandis que Saint Phal est présenté dans une position essentiellement de réception, comme le montre l'indexation des lettres de son confident. À ce propos, il retient principalement le motif de l'attente de la lettre, de sa réception, de sa lecture et les émotions qu'elle entraîne, émotions d'empathie tournées essentiellement vers l'autre. L'exaltation de son confident au début de la lettre de Lodève, qui ne peut s'empêcher d'employer le « je » à chacune de ses assertions, ressemble à des félicitations personnelles que s'adresse le héros, heureux d'avoir trouvé pareille oreille : « je suis fier d'avoir su

---

495. Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 207.

vous deviner », « j'ai découvert le fond de votre âme », « je m'en fais gloire », « je plains ceux qui vous méconnaissent », « je me félicite de vous apprécier ». Comme ces compliments, l'exclusivité qu'assure Lodève à Saint Phal vise à flatter son oreille — « c'est toujours à vous que j'aurai recours ». Quand Lodève écrit « cette correspondance est ma seule consolation », il impose une écoute inconditionnelle : c'est la fonction pragmatique de sa lettre. Lorsqu'il affirme que, « Quand assis à mon bureau, je vous fais partager mes alarmes ou mes jouissances, je suis plus calme, mon pouls se ralentit », comment résister à un rôle de confident si bruyamment imposé par l'autre ? Comment dès lors oser opposer ou élever sa propre voix ?

Ce rôle paradoxal du confident qui renforce la monophonie, doublé de son effacement graduel, de même que l'écriture journalière toujours portée vers un même sujet (que Lodève évoque également dans cette lettre) orientent définitivement la correspondance vers le genre diaristique.

La lettre IX d'*Alphonse de Lodève* rappelle ainsi une des fonctions du genre diaristique, mais qu'on retrouve ici dans la correspondance adressée à Saint Phal, et qui est la fonction *introspective*. Même s'il déclare se sentir en contact intime avec son confident au moment de l'écriture de la lettre, c'est sur lui-même que le héros se penche en écrivant, c'est à lui seul qu'il s'intéresse. Or, une autre caractéristique qui fait ressembler une correspondance à un journal est sa fonction *rétrospective*, en d'autres mots l'importance accordée à la relecture par celui qui l'écrit et en est le sujet pensant et éprouvant. Il faut préciser le fait purement pratique que lorsqu'elle apparaît dans la lettre cette fonction rétrospective exige que le confident garde ses lettres et le héros, son confident. Au début de *Valérie*, Gustave écrit à Ernest :

> T'écrire, te dire tout, c'est revivre dans chaque instant de la nouvelle existence qu'elle [Valérie] m'a créée. Garde bien mes lettres, Ernest, je t'en conjure; un jour peut-être,

> au bord de nos solitaires étangs, ou sur nos froids rochers, nous les relirons, si toutefois ton ami se sauve du naufrage qui le menace, si l'amour ne le consume[496].

Cette fonction de la lettre, document à relire, preuve ou témoin d'une passion perdue, on la retrouvera dans une des dernières lettres à Ernest, où Gustave de Linar, près de mourir de son amour pour Valérie dont il s'est séparé, se demande si la jeune femme saura jamais ce qu'il a souffert pour elle. Plus que de support à la rétrospection, la lettre sert de témoignage et est une solution à l'inquiétude de Gustave, celle de l'existence d'un amour de cette puissance qui se perdra avec la mort. C'est alors que la correspondance qu'il a fait parvenir depuis longtemps à son confident lui paraît comme un moyen d'assurer une postérité à son sentiment, en même temps qu'elle constitue un maigre espoir, celui que Valérie y ait un jour accès, mais sans qu'il puisse le souhaiter trop ouvertement, étant donné ce qu'il doit au comte de M..., l'époux de la jeune femme.

> Il me serait si affreux qu'il ne restât sur la terre aucune trace de ces douleurs ! Au moins, en t'écrivant, je laisse un monument qui vivra plus que moi. Tu garderas mes lettres : qui sait, si une circonstance, qu'aucun de nous ne peut prévoir, ne les lui [Valérie] fera pas une fois connaître ? Mon ami, cette idée, quelqu'invraisemblable qu'elle me paraisse, m'anime en t'écrivant, et m'empêche de succomber sous le poids de la fatigue et du chagrin qui me consume[497].

C'est un semblable souci de postérité qui anime Stanislas dans le soin scrupuleux qu'il accorde au recueil de lettres qu'il prévoit être remis à son confident, Charles de Lassé, la postérité, dans son cas, concernant son action philanthropique qui, comme nous l'avons vu, est inscrite dans ses lettres : « Adieu, mon ami, quand les circonstances mettront mes volumineuses lettres entre tes mains, tu diras :

---

496. M^me^ de Krüdener, *op. cit.*, lettre XVIII, Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 63.
497. *Ibid.*, lettre XLII, Gustave de Linar à Ernest de G..., p. 150, *excipit*.

Stanislas, dans l'exil volontaire qu'il s'était imposé, n'a pas mal employé son temps[498]. » Ce souci de son exemplarité dans le cas de Stanislas est également accompagné du désir de se faire pardonner son silence par son fidèle ami : « Quelque chose me dit que, lorsque tu me liras, l'entière confiance que je te témoigne te fera excuser mes torts[499] ».

Livre d'une vie où en sont notés et commentés les événements principaux, substitut à l'amitié, moyen d'introspection, texte à relire, document survivant à la mort du corps : malgré la présence du destinataire et au contraire des lettres des émigrés, ces marques d'autoreprésentation épistolaire désignent tout autant, sinon davantage, un journal que des lettres.

---

[498]. Charlotte Bournon-Malarmé, *op. cit.*, lettre XIX, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, t. I, p. 168.

[499]. *Ibid.*, lettre XLV, Stanislas de Sainte-Rose à Charles de Lassé, t. III, p. 33.

***Lieu de jonction ou période « charnière »***

Le fait de fondre — ou de confondre — deux formes en une seule, par exemple la lettre et le journal, est parfois simplement expliqué par la pratique des deux genres en privé. Michel Mercier justifie le glissement vers le journal dans *Valérie* par l'habitude de la pratique de ce genre chez Mme de Krüdener dont l'œuvre débute par la publication de journaux[500] jalonnant les déplacements de son mari, diplomate au service de la Russie, parmi lesquels le *Journal de Venise* (1785) et le *Journal de Copenhague* (1787). La place du contenu autobiographique dans son œuvre semble au critique une seconde explication. Mme de Krüdener a en effet publié *Géraldine* (1789-1790), journal de ses amours avec Lezay-Marnézia; dans *Valérie*, elle représente le trio formé par elle, son mari plus âgé, le baron de Krüdener, et son jeune secrétaire d'ambassade, Alexandre de Stackhieff, qui suivit le couple diplomatique en Pologne, en Bohème, en Autriche et à Venise, de 1784 à 1787, et qui devait avouer au baron, comme le fera Gustave de Linar au comte de M..., le secret de son sentiment envers la baronne[501].

Outre ces explications de nature biographique, la question de la jonction des formes à certains moments de l'histoire littéraire ou dans des corpus spécifiques intéresse de plus en plus les chercheurs depuis le renouvellement récent des études génériques. Daphni Baudoin, prenant un exemple appartenant au XXe siècle, le *Journal* (1913-1934) de Catherine Pozzi, démontre la présence dans ce corpus d'une jonction / disjonction entre le discours diaristique et le discours épistolaire[502]. Le

---

[500]. Il ne s'agit pas ici de journaux intimes au sens où on l'entend aujourd'hui, mais de journaux de voyage, avec un certain contenu autobiographique.

[501]. À ce sujet, voir Michel Mercier, « Préface » à Mme de Krüdener, *Valérie*, *op. cit.*, p. 7-15.

[502]. Daphni Baudoin, « Le *Journal* (1913-1934) de Catherine Pozzi : lieu de jonction / disjonction entre discours diaristique et discours épistolaire », dans *les Femmes de lettres, écriture féminine ou spécificité générique ?*, études réunies et présentées par Benoît Melançon et Pierre Popovic, Centre universitaire de lecture sociopoétique de l'épistolaire et des correspondances (CULSEC), Département d'études françaises, Université de Montréal, 1994, p. 87-102.

*Journal* est vu par elle comme « un véritable carrefour intertextuel habité par des fragments de discours non diaristiques qui font écho au discours dominant[503] », qu'investit subtilement la présence d'un narrataire, tour à tour André Fernet et Paul Valéry. Ce phénomène est doublement inverse de celui que nous observons dans notre corpus où c'est le discours diaristique qui envahit la lettre en oubliant son destinataire, et où nous avons affaire à deux formes fictives plutôt qu'à deux formes authentiques ou privées, comme c'est le cas chez Pozzi.

Béatrice Didier, quant à elle, suppose non seulement qu'*Obermann* devait contenir des fragments du journal intime disparu de Senancour[504], mais la « disparition de l'autre[505] » dans les lettres du héros lui fait précisément affirmer qu'il ne s'agit plus d'un roman épistolaire et, dès lors, placer ce classique parmi le corpus des journaux intimes fictifs, genre auquel, comme Sainte-Beuve, elle donne l'appellation de « roman intime[506] ». On précisera ce jugement au moins sur le plan historique. Si cet effacement de la lettre au profit du journal que l'on observe dans *Valérie*, *Stanislas*, *Alphonse de Lodève* et ultimement dans *Delphine*, ou plutôt l'investissement de l'espace épistolaire par le journal intime, n'est pas apparu avec notre corpus, il n'est toutefois pas aussi ancien que la communication épistolaire elle-même, dans la mesure où la pratique du journal intime ne se propage qu'à la fin du XVIII^e^ siècle, selon l'hypothèse défendue par plusieurs critiques.

Marie-Claire Grassi, dans un corpus de lettres authentiques familières, écrites par la noblesse française entre 1700 et 1820, situe entre 1780 et 1820 le moment où « la confidence s'épanouit », « plus fréquente et plus profonde », après une période d'effacement de l'individu et « avant l'éclatement général lié à l'effusion romantique[507] ». Même s'il ne semble pour plusieurs qu'un souvenir du XVIII^e^

---

503. *Ibid.*, p. 88.
504. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 124.
505. *Ibid.*, p. 177.
506. *Ibid.*, p. 10.
507. Marie-Claire Grassi, *loc. cit.*, p. 72.

siècle, le récit épistolaire, qui se prolonge au début du XIX^e, peut également venir appuyer ce constat. Les ambiguïtés dans la définition de la pratique épistolaire de Lodève relèvent bien de cette période « charnière » que décrit Grassi :

> Entre un XVIII^e siècle marqué par l'effacement de la personne dans la stricte obéissance à la hiérarchie sociale, et un XIX^e siècle libérant l'expression de l'individu, se situe une époque charnière dans l'histoire de l'affectivité. Se mettent en place un langage des sentiments, une nouvelle proxémique sociale, une libre écriture du secret[508].

Le concept (générique) de « jonction des formes » en appelle donc également un (historique) d'« époque charnière », dans laquelle semble se tenir notre corpus.

Comme Marie-Claire Grassi, Benoît Melançon — en précisant prudemment qu'il faut se méfier de la « génération spontanée[509] » — date du milieu du XVIII^e siècle « la tentation d'une forme d'expression de soi encore inédite[510] » qui trouvera son support dans les formes naissantes du journal ou de l'autobiographie. Un premier exemple, non fictionnel, retracé par Melançon dans la correspondance de Diderot, se trouve précisément être un projet mêlant étroitement le genre diaristique et le genre épistolaire, celui d'« un journal d'un type particulier, puisqu'il serait dès l'origine destiné à un lecteur[511] », projet pour lequel l'épistolier des Lumières propose un certain nombre de contraintes que le nouveau genre partagerait avec la lettre, comme la fidélité, l'exactitude, la sincérité et le refus de l'autocensure, tandis qu'il en aurait d'autres en propre, telles que les fonctions de « registre », d'examen de soi et d'« utilité » (pour soi et pour les autres), fonctions nées de la connaissance humaine que fournirait un pareil outil d'introspection.

---

508. *Ibid.*, p. 76.

509. Benoît Melançon, « Avant-propos », *l'Invention de l'intimité au Siècle des lumières*, dans *Littérales*, 17, 1995, études réunies et présentées par Benoît Melançon, p. 12.

510. *Ibid.*, p. 7.

511. *Ibid.*, p. 5. Ce projet est exprimé dans une lettre qu'adresse l'écrivain à Sophie Volland le 14 juillet 1762.

C'est toujours à la même époque que Suzanne Necker rédige son essai « Sur un nouveau genre de Spectateur » qui, comme l'explique Dena Goodman, propose un nouveau modèle d'écrit intime, inversant le principe du *Spectator* anglais, ancêtre de la presse moderne, diffuseur d'idées dans un public bourgeois, instaurant par le courrier des lecteurs le dialogue entre auteur et lecteur. Au contraire, *le Spectateur intérieur* renoncerait à la publication, supposerait une écriture au jour le jour à partir du matériau de la vie quotidienne elle-même et serait l'élément clé d'une auto-éducation, rejoignant ainsi le principe de l'« utilité » prôné par Diderot :

> L'écriture intime se concevait, chez Necker, sous la forme d'un livre fait sur mesure pour soi-même. Tirant son origine du reflet de soi, ce livre deviendrait un objet de lecture personnel, surtout dans la vieillesse. Dans son esprit, *le Spectateur intérieur* inverserait le modèle anglais, en mettant non seulement l'accent sur le *moi* plutôt que sur le monde extérieur, mais aussi en ayant pour unique lecteur son auteur plutôt que le public[512].

Dans son étude *les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*[513], Pierre Pachet, pour sa part, retrace l'apparition du genre diaristique dans la littérature de langue française et la date de la fin du XVIIIe siècle, avec Maine de Biran. Dans un article paru après son étude[514], Pachet revient sur un aspect resté incomplet, celui du « passage » (qu'il situe à la fin du XVIIIe siècle) de la tradition piétiste d'examen du travail de la grâce en soi, phénomène répandu au XVIIe siècle, encouragé par Mme Guyon et Fénelon (qui, selon le critique, donne naissance au journal intime, dont il est en quelque sorte l'ancêtre), au journal intime lui-même, genre du XIXe siècle parfois aussi peu catholique et dévot que celui d'Amiel ou de Delacroix.

---

512. Dena Goodman, « *Le Spectateur intérieur* : les journaux de Suzanne Necker », *Littérales*, 17, 1995, p. 94-95.

513. Pierre Pachet, *les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, coll. « Brèves Littératures », 1990, 140 p.

514. Pierre Pachet, « Vers une sténographie de l'intime. Entre Fénelon et Constant : Karl Philipp Moritz », *Littérales*, 17, 1995, p. 41-56.

Pachet relève un témoignage intéressant de ce « passage » dans une seule et même œuvre, le roman autobiographique *Anton Reiser* (1785) de Karl Philipp Moritz :

> Non seulement Anton, le personnage principal du roman, tient un journal, mais [...] il formule sur la rédaction d'un journal des réflexions extrêmement éclairantes, aptes à définir le journal intime dans son développement historique ultérieur. Or la tenue d'un tel journal, méticuleux et complet, est évidemment déterminée par l'éducation piétiste que le héros a subie; pourtant ce journal ne finit par prendre une forme « moderne » qu'au terme d'une modification, d'un remaniement qui en change le contenu et l'orientation, le distinguant de ses modèles religieux, tout en affermissant sa valeur spirituelle. En d'autres termes, la description précise et franche par Moritz de son évolution, à travers la description de son *alter ego* Anton Reiser, a l'intérêt de nous montrer à quel point le personnage est influencé par le piétisme, et par tout ce qui l'a précédé et nourri : puisque c'est en s'opposant à lui qu'il en réalise le mieux les intentions, et qu'inversement, quand il s'applique à l'observation de soi (et à la rédaction de son journal) avec le soin le plus scrupuleux, le plus religieux, il contribue à l'émancipation et à la laïcisation du genre tel qu'il va s'épanouir au XIXe siècle[515].

Comme dans l'exemple précurseur de Diderot, commenté par Benoît Melançon, Pachet met en relief l'importance chez Anton Reiser, *alter ego* de Moritz, de définir le nouveau genre qu'il pratique quant à son rôle et à son contenu, mais aussi « dans son développement historique ultérieur ». Comme le voulait Diderot, le journal d'Anton Reiser, apparaissant finalement lui aussi sous forme de lettres adressées par le héros à son ami, contient des éléments propres qui le différencient de la communication épistolaire : « Résolutions, engagements solennels : on ne sort pas de l'univers du perfectionnement moral, essentiel dans le journal intime, si ce n'est que chez Moritz ces résolutions sont liées à une insatisfaction perpétuelle, à l'accablement qu'engendre la constatation qu'il ne peut respecter ses

---

[515]. *Ibid.*, p. 43-44.

engagements[516]. » C'est à partir de cet instant que l'œuvre de Moritz peut être considérée comme le lieu du « passage » dont cherche à rendre compte Pierre Pachet, entre le genre inspiré des piétistes, ce journal religieux où le sujet relate son expérience de la grâce, et le genre « individualiste » qui sera celui, entre autres, des romantiques. Le « passage », explique Pachet, se fait de la façon suivante :

> Si le journal intime en gestation hérite d'une tradition d'examen du travail de la grâce en soi, c'est en transformant cet examen en enregistrement du défaut de la grâce. [...] Ce qui donne sa force inaugurale au livre de Moritz, c'est le mouvement audacieux par lequel il transforme son défaut, son insuffisance, en preuve de son individualité. Selon la doctrine de M^me^ Guyon telle qu'elle lui avait été enseignée, la grâce ne pourrait venir qu'à celui qui renoncerait à son individualité et consentirait à son propre anéantissement. En sens inverse, Anton Reiser acquiesce à sa propre individualité, et donc au défaut de la grâce, à partir du moment où il saisit l'individualité en lui-même non comme une possession, mais comme une réalité instable, apte à s'imposer à celui qui en est porteur, sans pour autant le distinguer absolument de la foule de ses semblables. C'est dans une alternance surprenante d'expériences de dépossession et de moments de plénitude que le jeune homme rencontre l'individualité : non plus en détruisant en lui l'individualité (considérée comme vanité) pour faire place à la grâce de Dieu, mais en ressentant son être-soi comme une sorte d'altérité, comme si, de l'extérieur, il se voyait être ce qu'il était[517].

Pachet conclut : « L'abnégation, le renoncement à soi, se convertissent aisément en rêverie sur soi et sur sa destinée[518] », remarque où on croirait trouver clairement la description de l'attitude du Stanislas de Charlotte Bournon-Malarmé, conscient de ses faiblesses et défauts, de son « insuffisance », mais créant un lieu d'écriture où sont notées les étapes d'un surpassement de soi, d'un perfectionnement personnel.

Cette tendance, dans notre corpus, à l'indifférenciation des genres, à la création d'un lieu de « jonction / disjonction » entre le discours diaristique et le discours

---

516. *Ibid.*, p. 44-45.
517. *Ibid.*, p. 45.
518. *Ibid.*, p. 55.

épistolaire — pour reprendre l'expression de Daphni Baudoin —, s'exprime entre autres concrètement dans la forme du roman par le passage de la formule « à voix multiples », dynamique et « vraisemblable », descendant en droite ligne de la tradition des *Liaisons dangereuses* et prolongée dans le roman de l'Émigration, à une formule nettement plus monophonique et caractérisée par un accroissement de la longueur des lettres et l'effacement du destinataire. Ce passage se remarque tant chronologiquement, d'un groupe de romans à l'autre, qu'à l'intérieur même des romans parus après l'Émigration, *Stanislas* ou *Delphine*, qui débutent selon la formule polyphonique, avec une demi-douzaine de correspondants, voire plus, et une intrigue en bonne et due forme, pour tendre vers le journal intime.

Inversement, Laurent Versini explique l'évolution du roman épistolaire par le passage heureux de la monodie à la polyphonie (sur le plan de la macrostructure), à cette polyphonie dont les exemples les plus réussis devinrent des chefs-d'œuvre, des classiques de la littérature universelle. Cette vision des choses contribue à la dévalorisation du corpus féminin que Versini considère comme majoritaire au tournant du siècle dans le chapitre de son étude intitulé « Travaux de dames » et qu'il associe à la monophonie[519]. En fait, si la majorité des romans de notre corpus sont véritablement polyphoniques (dans leur macrostructure), ce nombre se trouve élevé en raison de la présence du corpus de l'Émigration. Dès *Delphine*, qui est pourtant polyphonique, nous assistons à un glissement vers la monophonie, phénomène que le roman de M^me^ de Staël lui-même présente au fur et à mesure qu'approche le dénouement. Or, comme nous venons de le voir, c'est la mode récente du journal intime et la complaisance de plus en plus grande accordée au seul *moi*, phénomène contemporain de l'accroissement du rôle privé, intérieur et intime dans lequel la société postrévolutionnaire tente de confiner la femme, qui expliquent cette tendance à la monophonie plutôt que l'incapacité des romancières

---

[519]. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 190.

à écrire des romans épistolaires polyphoniques, comme semble vouloir le suggérer Versini. Michelle Perrot, en introduction à l'*Histoire de la vie privée, de la Révolution à la Grande Guerre*, rappelle que « la Révolution accentue la définition des sphères publique et privée, valorise la famille, différencie les rôles sexuels en opposant hommes politiques et femmes domestiques[520] ». Dans le même ouvrage, Lynn Hunt affirme qu'avec la Révolution la vie privée devait « subir l'agression la plus violente jamais vue dans l'histoire occidentale[521] », ce qui explique l'importance de la réaction de repli sur l'intime qui suivra :

> Entre 1789 et 1794, notamment, le domaine de la vie publique n'a cessé de s'étendre, et cela prépara le mouvement romantique de retour sur soi et de retour sur la famille à l'intérieur d'un espace domestique déterminé avec plus de précision[522].

Comme Perrot, Hunt signale que cette modification suppose l'association de la femme à l'intérieur, au privé, tandis que l'homme est le maître du domaine public :

> On a depuis longtemps observé que c'est au XIXe siècle que les femmes ont été reléguées dans la sphère privée comme elles ne l'avaient jamais été. Cette tendance date de la fin du XVIIIe siècle (avant même la Révolution). Mais la Révolution a donné une grande impulsion à cette évolution décisive des relations entre sexes et de la conception de la famille. Les femmes étaient associées à leur « intérieur », à l'espace privé non seulement parce que l'industrialisation permettait aux femmes de la bourgeoisie de ne se définir que par lui, mais aussi parce que la Révolution avait démontré les résultats possibles (et le danger pour les hommes) d'un renversement de l'ordre « naturel »[523].

---

520. Michelle Perrot, « Avant et ailleurs », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *op. cit.*, p. 17.
521. Lynn Hunt, « Révolution française et vie privée », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *op. cit.*, p. 21.
522. *Ibid.*, p. 21.
523. *Ibid.*, p. 50.

Ainsi, malgré le repli général des romantiques, une distinction est clairement affichée entre les deux sexes. Ces précisions historiques aident à comprendre la différence entre *Obermann*, qui prône un érémitisme quasi-absolu, et les œuvres féminines qui semblent s'en inspirer, comme *Stanislas* de Mme Bournon-Malarmé, où la création d'un foyer et d'une famille en exil est une priorité.

Mais revenons à des hypothèses d'histoire littéraire. Pour Laurent Versini, les récits par lettres du tournant du siècle qui tendent vers la rêverie et le journal intime, phénomène dont il observe le développement, ne contiennent pas que le « crépuscule du roman épistolaire[524] », mais également la « désintégration du roman[525] » dans son ensemble. Obermann est un « homme sans qualités » qui « nous fait assister, un siècle et demi avant les antiromans, à la dissolution du personnage; de l'histoire, du roman aussi[526] ». D'autres pistes de réflexion sont toutefois envisageables, non pas seulement autour d'une éventuelle exigence de « renouvellement des formes », mais aussi de la question de l'acceptation au XIXe siècle d'une voix narrative unique et omnisciente. En ce sens, le passage au journal ne serait qu'une étape intermédiaire vers le roman à narrateur unique, bientôt omniscient. *Delphine*, après quatre parties polyphoniques classiques, puis deux parties où des fragments diaristiques de l'héroïne sont mêlés à d'autres lettres, se termine sur la prise de parole d'un narrateur externe, dans une longue « Conclusion » d'une quarantaine de pages[527]. Ce roman suit donc à lui seul une succession de modes narratifs qui illustre l'évolution générale du roman au tournant du siècle.

Dans un article sur les choix narratifs de *Corinne, ou l'Italie*, roman au narrateur omniscient, Patrick Coleman note que le second roman de Mme de Staël (paru en

---

524. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 168.
525. *Ibid.*, p. 175.
526. *Ibid.*, p. 176.
527. Dans l'édition de Claudine Hermann, aux éditions des Femmes, *op. cit.*, p. 395-435.

1807) « est à [sa] connaissance le premier roman français moderne à employer, en toute connaissance de cause, un narrateur “externe”[528] », la mode ayant été jusque-là aux techniques novatrices des Lumières du roman dialogué ou épistolaire, du conte philosophique, etc. Coleman propose ainsi de voir dans le « narrateur relativement autonome imaginé pour *Corinne* » une « solution à un problème aussi bien d'ordre culturel qu'esthétique[529] ». La voix unique, donc dominante, du narrateur omniscient moderne, vient en effet, selon Coleman, historiquement après le roman épistolaire polyphonique :

> Dans la « nouvelle » ou l'« histoire » de l'époque classique, la narration à la troisième personne était liée le plus souvent à une perspective désenchantée qui voyait dans les actions aveugles ou arbitraires des personnages la manifestation d'une nécessité impersonnelle. Cette forme de narration disparaît au XVIII^e^ siècle, d'abord au bénéfice du roman autobiographique, où la narration à la première personne montre la possibilité d'une connaissance limitée mais réelle de la vie subjective. Le roman épistolaire vient ensuite dramatiser le choc des narrations personnelles, montrer ce que chaque personnage pensait ou ressentait et le mettre en relation avec les autres. Une conscience narrative globale sous-tendait bien sûr l'une et l'autre de ces formes romanesques, mais tout se passait comme si cette conscience ne pouvait se manifester explicitement dans la narration elle-même sans porter atteinte à l'intégrité du monde de la fiction. [...] Ainsi, le choix que fait M^me^ de Staël de la forme narrative pour son deuxième roman, alors qu'elle s'était accommodée de la forme épistolaire dans *Delphine*, représente une rupture décisive avec la tradition romanesque[530].

Coleman souligne également, toujours selon une approche historique de la littérature, la difficulté de M^me^ de Staël dans *Delphine* à présenter les personnages

---

528. Patrick Coleman, « Intimité et voix narrative dans *Corinne* », *Littérales*, 17, 1995, p. 60.
529. *Ibid.*, p. 65.
530. *Ibid.*, p. 61. Il ne faut pas confondre le genre dit préromantique, qui tourne au journal intime, avec ce que Coleman nomme ici « roman autobiographique » et qu'il situe antérieurement au roman épistolaire, faisant davantage référence à la forme du roman à la première personne des Lumières, comme *la Vie de Marianne* de Marivaux.

d'une façon claire et plausible, difficulté rappelée depuis la parution du roman jusqu'à aujourd'hui par plusieurs critiques mentionnés par Coleman, et que n'avaient pourtant éprouvée antérieurement ni Rousseau ni Richardson. C'est que,

> Le problème de la vraisemblance des personnages et le besoin de ménager les capacités du lecteur s'expliquent en fait par la même cause : la diversification croissante de la culture ambiante. La sociabilité « universelle » de l'Ancien Régime, qui permettait de renvoyer, au-delà des différences de perspective, à une opinion publique générale, s'est fragmentée. Dans l'Europe postrévolutionnaire, le public des lecteurs n'est plus un ensemble homogène; il est formé désormais de groupes appartenant à des cultures nationales distinctes. Des conduites ou des maximes qui allaient de soi doivent maintenant être expliquées. Le « monde » cosmopolite dans lequel évoluent les personnages est devenu trop multiple pour que les effets de la différence collective ou même individuelle — au moins au niveau des personnages dérangés par les bouleversements de l'histoire — puissent être représentés de façon immanente. Roman de la conversation, *Corinne* n'est plus un roman du dialogue, ou plutôt il appelle un nouveau dialogue qui n'existe pas encore. Car un nouveau contexte de communication ne peut être créé par un acte de volonté : ce serait reproduire au niveau du récit ce simulacre d'unité européenne qu'est pour M^me^ de Staël l'empire napoléonien. Le narrateur relativement autonome imaginé pour *Corinne* serait ainsi une solution à un problème aussi bien culturel qu'esthétique[531].

Suivant cette hypothèse, si plusieurs romancières, au début du XIX^e^ siècle, ne choisirent pas un « nouveau contexte de communication » (comme M^me^ de Staël en 1807) et reprirent la forme usée du récit épistolaire dans le roman « européen » des deux premières décennies du siècle, il ne peut s'agir que des derniers exemples de cette forme. Celle-ci se voit elle-même entraînée vers la tentation d'un narrateur unique et laisse deviner la distanciation face à un code — des « conduites », des « maximes » — qui, comme l'expose Coleman, n'est plus compris par la majorité du public et doit être expliqué par un narrateur non pas seulement omniscient,

---

[531]. *Ibid.*, p. 65.

mais savant, bientôt réaliste, puis naturaliste. Dans la dernière partie de notre corpus, d'ailleurs, la tendance au journal intime est beaucoup moins importante, les romans épistolaires féminins, dont le nombre baisse subitement, épousant des formes d'autant plus diverses que, dorénavant, ils échappent à tout courant.

La tendance à l'exil sentimental volontaire et à l'utopie des romans épistolaires féminins de 1802 à 1815 s'accompagne donc d'un trait formel rompant avec le roman de l'Émigration : la jonction entre la formule épistolaire et la formule diaristique. Ce trait s'explique partiellement par la période charnière que traverse le genre : entrée dans le romantisme et tendance croissante à pratiquer le récit à la première personne; plus grande importance de la sphère privée au détriment de la sphère publique; passage d'un monde en apparence « universel » (la sociabilité aristocratique de l'Ancien Régime) à une culture ambiante diversifiée.

**Lettres d'une dame grecque** ***: lettre et Histoire***

On voit qu'il y a autre chose que la simple volonté de perpétuer la tradition du roman par lettres dans les textes des auteures du début du XIXe siècle, tant en ce qui a trait au contenu idéologique qu'à la forme. Dans le roman de l'Émigration, qui inversait le point de vue du récit exotique du type des *Lettres persanes* et des *Lettres d'une Péruvienne,* dans lequel c'est l'étranger qui venait en France, les romancières ébauchaient un travail de type « ethnologique », par l'intérêt qu'elles portaient aux autres cultures et par une revendication de l'entente interculturelle et paneuropéenne, et elles s'éloignaient à la fois de l'idéologie aristocratique (ou mondaine) dominante et du roman traditionnel à intrigue sentimentale. Le « roman européen » poursuit cette tendance en développant l'aspect « répertoire » des cultures visitées. *Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes* (1802) de Mme Levacher de la Feutrie éclaire sur les mœurs de la ville des Doges au temps de

l'auteure, comme *l'Héroïne moldave* (1818) de M[me] Gacon-Dufour fournit de nombreux renseignements sur l'administration dans l'Empire russe du XIX[e] siècle. Dans tous ces cas, les textes demeurent toutefois, bel et bien, des romans.

Dans d'autres cas, la dénomination générique est beaucoup plus discutable, un texte pouvant, par exemple, glisser du roman à l'ouvrage de type historique. Il nous a semblé important de faire une place à part à un ouvrage qui, s'il ne suit pas la tendance générale du corpus de ce chapitre (jonction diaristique-épistolaire), s'éloigne tout de même du roman épistolaire pour se rapprocher d'un autre genre. En 1815, Pauline de Bradi, une Parisienne mariée à un Corse, fait paraître ses cinq *Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse,* ouvrage qui s'ouvre à la façon d'un roman épistolaire monophonique et ressemble à un journal de voyage, pour se transformer, dans la majeure partie du texte, en une véritable histoire de la Corse.

La première lettre relate un naufrage survenu sur cette île de la Méditerranée alors qu'en compagnie de son père l'héroïne et unique narratrice, prénommée Philotée, entreprend un voyage en mer devant les conduire de Toulon à Constantinople, où les attend la destinataire de la correspondance, son amie Pulchérie. Les trois lettres subséquentes (II, III et IV) racontent l'établissement temporaire en Corse, d'abord en l'attente d'un navire, et la rencontre avec des insulaires qui deviendront non seulement les amis de l'héroïne, mais également des objets d'observation qui la renseigneront sur les mœurs et l'histoire de leur communauté. Dans la lignée du roman de l'Émigration, cet épisode est l'occasion de dénoncer et d'abolir des préjugés d'ordre culturel. En ce sens, le chevalier de B***, élégant parisien et compagnon d'infortune de Philotée et de son père, rappelle le type de l'émigré borné qui ne fait qu'exprimer le regret de son milieu d'origine. Le petit groupe de naufragés étant d'abord accueilli dans une cabane de pêcheurs, l'héroïne raconte :

> Ils se sont empressés de nous offrir tout ce qu'ils possédaient, avec cette simplicité qui accompagne toujours l'habitude de l'hospitalité. On nous a servi du poisson grillé, des châtaignes bouillies dans du lait de chèvre, et un rayon de miel. Mon père a cité Homère, que cette frugalité lui rappelait; et M. le chevalier de B*** a regretté les bons soupers de Paris, que les plus beaux vers du prince des poètes grecs ne lui faisaient point oublier. Je ne sais si ce jeune homme nous suivra jusqu'à Constantinople, comme il en a formé le projet. Je cherche à le détourner d'un voyage pénible dont il retirera peu de fruit. Son esprit, porté à la raillerie, ne lui laisse voir les choses que du côté où elles prêtent à rire. N'approfondissant rien, se moquant de tout, surpris de ne pas trouver Paris dans chaque ville où il arrive, il aurait aussi bien fait de n'en point sortir. Comment peut-on, avec autant d'esprit, avoir aussi peu de jugement ? Lorsque je lui fais quelques représentations, il me répond que je ne connais point le génie français; que le ton excellent consiste à parler avec une ironie soutenue, à effleurer tous les sujets; et que la grâce la plus parfaite ne ferait pas supporter sans bâiller un entretien grave qui s'étendrait au-delà de dix minutes[532].

Veuve depuis dix ans, l'héroïne jouit d'une certaine maturité, qui la rapproche davantage de son auteure que les habituelles jeunes héroïnes sans expérience. Malgré son apparente ouverture d'esprit, sa première lettre se termine sur les propres préjugés qu'elle dit toujours entretenir envers les Corses, malgré leur hospitalité, et qui portent à la fois sur leur supposé caractère vindicatif, sur l'importance outrée qu'ils accordent à l'honneur familial et clanique, sur la culture de la vengeance et sur la condition de la femme. Ces préjugés sont alimentés chez elle tant par les propos du chevalier et de sa femme de chambre que par les éternels lieux communs véhiculés par les journaux et autres écrits parisiens qu'elle avait l'habitude de lire, ce que l'auteure veut montrer comme typique des préjugés d'ordre culturel.

---

[532]. Pauline de Bradi, *Lettres d'une dame grecque écrites de l'île de Corse*, Paris, Didot, 1815, lettre I, p. 2-3.

C'est dans son père que l'héroïne trouve alors un éducateur apte à faire évoluer ses opinions sur le peuple corse, évolution qu'elle racontera dans les lettres II, III et IV. Son père ayant trouvé et lu la première lettre, l'héroïne narratrice explique :

> [Il] m'a blâmée très vivement de la manière dont je l'avais terminée. « Quoi, m'a-t-il dit, d'après les discours d'un étourdi vous concevez une opinion aussi désavantageuse d'un peuple que vous ne connaissez encore que par le bien qu'il vous a fait ? Vous avez été accueillie avec la plus touchante bonhomie par cette pauvre famille qui vous prodigue ses soins et, dans la plus profonde ignorance des mœurs de ce pays, vous en déclarez les habitants vindicatifs et cruels ? »
> Je suis restée un peu interdite de l'air grave de mon père. J'ai voulu m'excuser sur la légèreté avec laquelle j'avais écrit. « Triste détour, a-t-il repris, et qui ne peut rien faire pardonner quand il s'agit d'accusations aussi offensantes. Connaissez-vous parfaitement l'histoire de ce peuple ? non, sans doute. Eh bien, abstenez-vous de la juger... Vous appelez *barbare* un pays où l'on ne parle que la langue de Pétrarque, et dont le dernier berger chante les poésies du Tasse. [...] Vous savez, ma fille, que je ne suis point enthousiaste; mais je ne peux m'empêcher d'éprouver la plus vive admiration pour des hommes qui, après avoir souffert tous les maux que peut faire endurer la tyrannie et l'injustice, n'inspirent jamais de pitié, puisqu'ils se sont toujours montrés plus grands que leurs malheurs. Quelque chose d'original semble être attaché à ce peuple; presque tous les historiens en parlent. »[533]

La discussion entre le père et la fille sera ainsi la cause du prolongement du séjour en Corse, que le père considère comme un lieu approprié pour pousser l'éducation de Philotée, ainsi que ses propres connaissances sur l'histoire et les coutumes de ce peuple :

> Vous concevez, ma chère Pulchérie, qu'après une telle remontrance, qui doit être suivie de plusieurs instructions sur l'histoire de la Corse, je ne vous dirai plus que ce que je saurai positivement. À mon tour, j'ai voulu prêcher M. de B*** mais il s'est moqué d'Hérodote et de la Pythie [que citait son père], et m'a cité les meilleurs

---

533. *Ibid.*, lettre II, p. 7-8.

> dictionnaires français, dans lesquels on trouve toujours cette phrase sans explication : *Les Corses sont vindicatifs.* [...]
> Vous voyez, ma chère Pulchérie, que je ne peux plus fixer le terme de mon voyage, puisque mon père parle *d'examiner*. Je vous avoue que je resterai volontiers quelque temps ici, et que je suis curieuse de connaître ce peuple, qui, si j'en crois ce que dit mon père, a le droit de se plaindre de ses historiens et des voyageurs qui l'ont visité[534].

Évitant les villes de Bastia et d'Ajaccio, où « on vit à la française[535] », le père et la fille se rejoindront dans un projet « ethnologique » commun. Le premier apparaîtra comme le type même — voire un peu caricatural — de l'ethnologue qui s'est attaché à une petite communauté dont il étudie les moindres rites :

> Combien de temps resterons-nous ici ? Je l'ignore. Mon père veut voir une noce, un enterrement, et je ne sais combien de cérémonies encore. Jusqu'à ce jour personne n'a voulu se marier ni mourir pour satisfaire sa curiosité, et il est réduit à s'instruire de la manière dont on cultive la vigne et les oliviers[536].

En fait, les lettres I à IV — fort courtes et ébauchant une intrigue sentimentale dont on ignorera la suite entre le chevalier et la charmante Palma, fille d'un de leurs hôtes — n'apparaissent que comme une exposition, une mise en scène purement rhétorique nécessaire au projet plus sérieux de l'auteure. La cinquième et dernière lettre, en effet, trois fois et demie plus longue à elle seule que les quatre premières mises ensemble[537], qui constitue donc la majeure partie du texte, voit la disparition graduelle du « je » narrateur et passe à un discours hétérodiégétique, qui assume exclusivement l'histoire de l'île telle qu'elle a été racontée à Philotée par

---

534. *Ibid.*, p. 7 et 12.
535. *Ibid.*, p. 13.
536. *Ibid.*, lettre IV, p. 23-24.
537. Les quatre premières lettres occupent respectivement les pages 1 à 6, 7 à 13, 14 à 22 et 23 à 44 ; la lettre V, elle, occupe les pages 44 à 182.

son père et telle qu'elle l'a lue chez divers auteurs. Cette histoire, qui s'étend de l'Antiquité au généralat de Paoli (au milieu du XVIIIe siècle) — histoire au reste entreprise à la lettre IV —, prétend au sérieux, à un souci d'objectivité et à une volonté de faire tomber les préjugés habituels sur la Corse et fait suite aux vœux exprimés par l'héroïne dès la lettre II, déjà citée, qui promettait : « je ne vous dirai plus que ce que je saurai positivement ».

Afin de souligner les principaux enjeux de la cinquième *Lettre d'une dame grecque*, nous en reproduisons ici l'*incipit*, en l'occurrence tout le long premier paragraphe :

> Je crains bien que vous ne regrettiez le temps où mes lettres étaient datées de Paris, et que nous ne partagiez point l'intérêt que m'inspirent les Corses. Que faire, ma chère Pulchérie, puisque je ne peux, je ne veux, vous parler d'autre chose ? Ma tête est remplie de leur histoire; je n'ai pas une pensée dont ils ne soient l'objet; je les aime, je les admire... Mais, en vous les faisant connaître, vous penserez comme moi. J'ai songé qu'il vous serait difficile de trouver à Constantinople *Petrus Cyrneus, Filippini, Merello, le chevalier de l'Ermite, Chévrier, l'abbé de Germanes, M. de P****, et les autres auteurs qui ont écrit sur la Corse; et je me suis décidée à vous envoyer un extrait de l'histoire de ce pays, tirée en partie des écrivains que je viens de vous nommer. Mais je n'ai point négligé, surtout pour les temps modernes, de consulter la tradition. Comme chrétienne et comme philosophe, vous l'estimez beaucoup; et je crois que vous avez raison. On embellit moins ce que l'on dit que ce que l'on écrit. D'ailleurs l'historien dans son cabinet n'est point contrarié, tandis que mille voix s'élèvent contre celui qui altère la vérité en racontant. On ne peut répondre à un écrit que par des écrits. Tout le monde ne veut pas écrire : on sait assez combien les réfutations ennuient. C'est ainsi que, beaucoup d'auteurs n'ayant jamais été démentis, il est au moins aussi judicieux de s'en rapporter aux traditions qu'aux livres; et certainement il ne faut pas plus de discernement pour écouter que pour lire. Au reste, les Corses sont loin de vouloir mentir; ils se glorifient de leur conduite, et méprisent également les accusations dirigées contre eux et ceux qui en sont les auteurs... Mais je ne dois plus vous parler de cette nation que vous n'ayez lu ce que je vous en écris. Vous verrez que ce qu'il me plaît d'appeler un extrait d'histoire est tout simplement une longue lettre qui vous est adressée. J'ai tâché de mettre de

> l'ordre dans les faits; mais, sans scrupule, j'en interromps le récit par de longues réflexions. Enfin vous trouverez que je vous raconte *en femme* ce qu'un homme vous écrirait en historien[538].

Après une entrée en matière surtout rhétorique portant sur la longueur des lettres et leur sujet unique, entrée en matière adressée à la destinataire, mais qui suggère bien l'atteinte portée au genre épistolaire, la narratrice passe à l'objet de la lettre qui la préoccupe : tracer pour son amie un « extrait » de l'histoire des Corses dans « une longue lettre qui [lui] est adressée ». Malgré les « longues réflexions » personnelles dont elle prétend que son texte sera rempli, un souci d'objectivité historique apparaît, qui passe d'abord par la synthèse de ce qu'ont écrit de nombreux historiens dignes de foi et qui sont, pour plusieurs d'entre eux, non Français. Cette objectivité, en vertu de laquelle l'écrit est mis de l'avant au détriment de l'oral, ne pourrait toutefois s'exprimer sans le recours à la « tradition », c'est-à-dire aux témoignages oraux des Corses et à l'observation déjà entreprise de leurs mœurs, les insulaires ayant été, aux dires de l'héroïne, le peuple le plus maltraité et diffamé jusqu'alors par les historiens. Ce mélange des témoignages, donc des voix, s'oppose à la voix unique des dictionnaires parisiens (critiqués par les personnages du roman pour leur manque d'objectivité) d'une façon qui rappelle les points de vue multiples du roman féminin de l'Émigration s'opposant au point de vue unique du roman de Sénac de Meilhan. Enfin, la dernière phrase — « je vous raconte *en femme* ce qu'un homme vous écrirait en historien » —, qui attire évidemment l'attention, semble une excuse claire, encore une fois, comme nous en retrouvions tant dans les préfaces et autres textes d'encadrement, pour les différentes imperfections et inconséquences que pourrait contenir le texte.

---

538. Pauline de Bradi, *op. cit.*, lettre V, p. 44-46.

S'il est effectivement constitué de réflexions personnelles — en fait, pas si nombreuses —, ce roman au ton parfois dramatique et romantique contient néanmoins une synthèse qu'on imagine sérieuse et complète de l'histoire corse, de la domination des Romains à celle des Français en passant par les Génois, et de l'alternance des différents empires qui y ont régné, d'où ressort la constance du « caractère » culturel corse, fait de générosité et de courage. C'est dans son admiration pour le général Paoli que se sent le plus la réflexion personnelle, la narratrice en faisant un portrait flatteur, auquel se mêle une critique explicite du colonialisme français tout en visant le rôle — à la fois douteux et paradoxal — que joua la France, si jalouse elle-même de ses propres possessions, lors de l'Indépendance américaine :

> [En 1764, le] spectacle qu'offrait alors la Corse était aussi curieux que touchant. Un peuple que de longues guerres avaient exaspéré, que ses tyrans avaient condamné à l'ignorance, qui ne produisait des héros que pour les voir assassiner, dont la résistance sublime était nommée rébellion, qui, depuis tant d'années, ne connaissait de la gloire que les dangers, sans qu'une louange lui en eût révélé les douceurs, ce peuple, dont on calomniait les mœurs et les usages, n'avait encore reconquis qu'une partie de son territoire, et déjà il soumettait ses passions à des justes lois, appréciait les lumières répandues en Europe, et étonnait les étrangers par son urbanité. Le jeune chef [Paoli] qu'ils s'étaient donné avait la figure et les grâces d'un héros de roman; il réunissait à l'imagination la plus vive, au génie le plus brillant, la raison et la fermeté, sans lesquelles ces dons ne sont que nuisibles. Certes, Paoli et les Corses inspiraient plus d'intérêt que la république de Gênes; et la noblesse française qui a été dans le nouveau monde aider les Américains à secouer le joug léger d'un roi dont une charte respectée limite la puissance, la noblesse française devait voir avec admiration un peuple luttant depuis des siècles non seulement contre les Génois, mais contre les puissants ennemis qu'ils lui avaient suscités à différentes époques. Mais ces Français qui allèrent mourir sous les drapeaux de Washington combattirent Paoli; et l'inconséquence prononça que les Corses étaient des rebelles et les Anglais des États-Unis, un peuple indépendant[539].

[539]. *Ibid.*, p. 179-180.

La voix de l'héroïne, d'abord préoccupée par sa situation (dans les quatre premières lettres), laisse ainsi la place à une voix d'historienne plus ou moins critique, se rappelant rarement sa destinataire, si ce n'est par des apostrophes rhétoriques dans le genre « Vous observerez, ma chère Pulchérie, que, pendant près de deux siècles que régnèrent les Colonna, il n'y eut point une sédition en Corse[540] », voire s'oubliant elle-même, le « je » s'effaçant sauf dans des passages expliquant des écarts face au travail de l'historien : « Je ne m'arrêterai point sur toutes les tentatives que firent les Corses durant ce long espace pour recouvrer leur indépendance; elles furent toujours infructueuses et toujours renouvelées[541]. » Ainsi, comme dans les romans que nous avons étudiés dans le reste de ce chapitre, tout ce qui relève de la communication épistolaire s'estompe pour être envahi dans la lettre même par un genre différent, le récit historique[542].

* * *

Même si à peine une décennie sépare les deux types de récits, le passage du roman de l'Émigration au roman européen est l'illustration d'une transformation majeure qui n'est pas une « régression » du roman épistolaire vers la monophonie, mais le signe d'une évolution historique, du passage des Lumières au romantisme, de l'objectivité des philosophes, qui s'appuyait sur un mélange et une

---

540. *Ibid.*, p. 71.

541. *Ibid.*, p. 77.

542. Comme pour les *Lettres à Marcie*, dont nous avons parlé au chapitre II et qui remettait lui aussi les limites du genre en question, les *Lettres d'une dame grecque* sont un texte inachevé dont n'est parue que la première partie, une seconde n'ayant jamais vu le jour, bien que promise à la fin de l'ouvrage, découpage qui permet d'éviter Napoléon Bonaparte. De plus, dans sa préface, Pauline de Bradi explique n'être jamais allée en Corse au moment de l'écriture de ces lettres, qui date de 1814-1815, époque de troubles et d'agitations dans l'île depuis peu assimilée à l'Empire français. C'est un voyage qu'elle projette et a déjà remis, à plusieurs reprises, à plus tard, et dont il nous a été impossible de vérifier s'il eut jamais lieu, durant lequel elle compte, par souci d'authenticité, rédiger la seconde partie de son ouvrage portant sur l'histoire récente (*ibid.*, « Préface », p. ix).

confrontation des points de vue, à la subjectivité introspective et rétrospective. *Delphine* à lui seul illustre ce passage, commençant non seulement dans une société mondaine qui perpétue les réunions aristocratiques de l'Ancien Régime (plan diégétique), mais par la formule épistolaire polyphonique (plan narratif), pour s'achever par l'exil de l'héroïne, sa retraite, rapportée dans une forme qui est celle du journal intime. La quasi-absence de contexte sociohistorique dans le roman européen, hormis *Delphine* (dans lequel ce contexte se réduit à une négation par les personnages des changements sociaux et politiques), est prévisible étant donné l'importance croissante accordée à cette époque au domaine privé, qui est dissocié de la sphère publique. Dans *Valérie*, *Alphonse de Lodève* et *Stanislas*, l'exil est à la fois une fuite du monde et un retour sur soi. Le temps échappe au héros, tandis que l'espace acquiert une signification nouvelle. Dans un univers de plus en plus étranger, le spirituel se spatialise, le héros s'organise localement et s'initie progressivement aux valeurs bourgeoises (famille, éducation, création d'un foyer protecteur).

La plus intéressante particularité formelle de ces œuvres est sans doute l'inscription d'une thématique intérieure dans un roman épistolaire de plus en plus monophonique, proche du journal intime. Ce changement non seulement se remarque sur le plan de la macrostructure (lettres plus longues, moins de correspondants), mais il est abordé par les épistoliers eux-mêmes qui veulent faire de leurs lettres un lieu de réflexion, d'introspection. De plus en plus éloignée du dialogue, la lettre, ou plutôt le recueil de lettres, est également un objet voulu comme plus durable : rétrospectif, il est le témoin d'une vie, d'un amour, d'un projet philanthropique. Sans doute plus que dans le roman de l'Émigration qui le précède et que dans le « roman du retour » qui le suit, le roman européen témoigne d'une période charnière, d'un passage d'une esthétique à une autre. Nous avons vu que ce passage avait des causes qui tenaient tant à l'histoire — la Révolution ayant

consolidé la barrière entre les sphères privée et publique — qu'à l'histoire littéraire — ces romans étant contemporains d'une vague de textes où étaient mariées les formes diaristique et épistolaire, précédant le roman à narrateur omniscient, bientôt le roman réaliste. Mais que ce soit dans ce mariage de l'épistolaire et du diaristique ou dans celui de la lettre et de l'histoire — observé dans les *Lettres d'une dame grecque* —, le roman par lettres semble n'être de plus en plus qu'une espèce de « cadre » dans lequel « s'insère » une autre forme, qui est la plus importante pour l'auteure. Le roman intime ou à la première personne, qui s'épanouit dans la première moitié du XIXe siècle, n'aura bientôt plus besoin de ce cadre.

# CHAPITRE V

## ROMANS DU RETOUR
## (1816-1837)

Dans le découpage chronologique que nous proposons de notre corpus, la troisième et dernière partie, qui s'étend de 1816 à 1837, couvre près de la moitié de l'époque à laquelle est consacrée notre étude; si cette partie est la plus longue, inversement, c'est celle qui comporte le moins de romans, suivant en cela une décroissance observée depuis le début. Elle comporte treize titres, dont la quasi-totalité paraissent dans les années 1810 et 1820, puisque, dans les années 1830, seule George Sand pratique encore le roman épistolaire, avec *Jacques* (1834) et les *Lettres à Marcie* (1837).

Si ce corpus est le plus mince en nombre de titres parus, il est le plus hétéroclite sur le plan formel. C'est ici qu'on trouve *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* et les *Lettres à Marcie* dont nous avons signalé les particularités dans la première partie de cette thèse. Contrairement à ce qu'on aurait pu prévoir, étant donné la tendance observée vers la monophonie et le journal intime dans le roman européen, le roman épistolaire féminin de cette période privilégie la formule polyphonique[543] (sans le glissement vers la monophonie de *Delphine* et de *Stanislas*) et biphonique[544]. Ce « retour » s'explique sans doute par le fait qu'on n'a plus

---

543. C'est le cas d'*Athanasie de Réalmont* (1817) de Mme de Saint-Léon, de *Louise de Sénancourt* (1817) de Fanny Messageot de Tercy, de *Marie de Courtenay* (1818) de Joséphine de Sirey, de *Palmyre et Flaminie* (1821) de Mme de Genlis, d'*Olivier* (1822) de Claire de Duras et de *Jacques* (1834) de George Sand. *L'Héroïne moldave* (1818) de Mme Gacon-Dufour a une macrostructure monophonique, le héros étant l'unique scripteur des douze lettres numérotées, mais des lettres d'autres correspondants sont incluses dans celles-ci.

544. C'est le cas d'*Alfred et Zaïda* (1821) de Mme Daminois et de la *Correspondance de deux jeunes amis* (1820) de Mme de Genlis.

besoin de la convention ou du cadre du roman épistolaire pour faire un roman intime ou à la première personne, à une époque où l'emploi de nouvelles formes narratives est privilégié. En ce sens, celles qui pratiquent encore le roman épistolaire le font pour d'autres raisons, parmi lesquelles figurent les défis formels déjà étudiés chez George Sand et la princesse de Salm. Mais si les objectifs littéraires ou formels diffèrent, ces nouvelles œuvres assurent toutefois une continuité avec les précédentes dans la réflexion spatiotemporelle. Ainsi, l'expression « romans du retour » que nous utiliserons pour les qualifier, loin de seulement désigner le retour au roman polyphonique, fait référence — ainsi que les deux précédentes expressions, romans de l'Émigration et romans européens — au géographique et au national. En effet, ces romans parus après 1816 — et c'est ce qui les distingue principalement des œuvres précédemment étudiées — présentent une action ou une écriture des lettres menées, de nouveau, presque uniquement en France, mais dans une société qui est loin d'être réellement ou harmonieusement réintégrée.

Hormis *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* de la princesse de Salm, *la Société au XIX^e^ siècle* de M^lle^ de Coligny et *Palmyre et Flaminie* de M^me^ de Genlis (l'action de ce dernier se situant durant l'Ancien Régime), ces romans ne sont pas encore ceux du retour à Paris. Octave, dans *Jacques*, décrit la capitale comme le « grand orage des voix qui planent sur l'abîme où tout s'engloutit pêle-mêle, fautes et blâmes[545] »; il s'agit d'une allusion non seulement à l'immoralité, mais à l'importance donnée à la parole bruyante, à cette conversation sans grâce des nouvelles sociétés de l'Empire et de la Restauration qui a perdu de son brillant et que dénoncent plusieurs romancières. Ce sont donc essentiellement des romans de province auxquels nous avons affaire, d'une province soit anonyme, soit nommée mais de peu d'importance, sorte de lieu où le passage du temps semble lent, voire

545. George Sand, *Jacques*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1976, lettre LXXVI, d'Octave à Herbert, p. 315.

inexistant, où les courants sociopolitiques n'ont qu'une influence fortement diluée sur les péripéties romanesques. Ce cadre provincial est celui notamment de *Louise de Sénancourt* (1817) de Fanny Messageot de Tercy, d'*Athanasie de Réalmont* (1817) de Louise Brayer de Saint-Léon, de *Marie de Courtenay* (1818) de Joséphine de Sirey, d'*Alfred et Zaïda* (1821) de Mme Daminois, d'*Olivier, ou le Secret* (1822) de Claire de Duras, de *Jacques* (1834) et des *Lettres à Marcie* (1837) de George Sand.

Ce chapitre se divisera en deux parties. La première sera consacrée aux enjeux de deux romans de Mme de Genlis : *Palmyre et Flaminie,* dont l'action se situe chez les courtisans de Louis XVI, dans un Ancien Régime dont on se doute qu'il sera imprégné des réflexions qu'a pu faire l'ancienne émigrée durant le quart de siècle qui sépare cette époque de l'écriture du roman; *Correspondance de deux jeunes amis*, roman extrêmement original, dont l'action cette fois est contemporaine de la période d'écriture, les années 1820, mais mettant en scène deux héros, les deux jeunes amis du titre, qui, impuissants et se plaignant de la société dans laquelle ils vivent, trouvent une ultime évasion dans une histoire et une littérature où ce même Ancien Régime se trouve magnifié, élevé au rang d'âge d'or, un âge d'or où la féodalité, loin d'être synonyme de servitude d'une caste par une autre, est montrée, au contraire, comme un système de collaboration entre les groupes, et de partage des ressources, de la terre et d'une religion commune.

Nous verrons par la suite que les seuls romans où le réel sociohistorique contemporain joue un certain rôle, *Jacques* de George Sand et *l'Héroïne moldave* de Mme Gacon-Dufour, peignent des héros qui font tout pour lui échapper, par des subterfuges qui tiennent autant à la diégèse qu'à la genèse des lettres. Les romancières y proposent une critique du despotisme politique conjointement à une dénonciation du despotisme du sexe masculin, toutes deux confondues. En dernière analyse, cette partie du corpus, malgré ses spécificités, nous semblera s'inscrire dans le prolongement des deux autres, la tendance à l'utopie et à

l'intimisme dans des lieux protégés, consacrés à la famille ou à une autre forme de communauté, apparaissant, une fois de plus, non pas seulement en contrepoint, mais comme une solution au mal existentiel collectif.

## Les romans « Ancien Régime » de M^me^ de Genlis

Félicité de Genlis, qui mourra en octobre 1830 — quelques mois après le couronnement de son ancien élève[546] devenu, sous le nom de Louis-Philippe I^er^, le dernier roi de France —, est la seule auteure de l'Émigration à refaire surface dans cette partie de notre corpus; elle est âgée de 75 ans à la parution de ses deux derniers romans par lettres en 1820 et 1821. Avant l'Empire, elle avait obtenu de Bonaparte, avec le droit de rentrer en France, une pension et un logement à la Bibliothèque de l'Arsenal, de même qu'un poste d'inspectrice des écoles. Devenu empereur et préoccupé par le devoir de tenir une cour tout en ignorant les manières de s'y comporter, Napoléon sollicite plus tard de la femme de lettres un enseignement approprié sur les anciens usages de la cour de France, qu'elle avait fréquentée avant d'avoir la charge des enfants d'Orléans. Cet enseignement si particulier sollicité par l'empereur se concrétise en une suite de lettres que l'ancienne émigrée fait parvenir à la grande-duchesse Elisa, sœur de Bonaparte, lui fournissant des conseils, mais surtout d'abondants exemples du temps de la cour de Louis XVI sur les principaux usages qui accompagnaient tant les événements marquants que la vie quotidienne des monarques. Ces lettres réunies formeront par la suite un ouvrage, *De l'esprit des étiquettes* (rédigé en 1812-1813), resté sous

[546]. Le duc de Chartres, devenu duc d'Orléans à la mort de son père Philippe-Égalité en 1793.

forme de manuscrit et publié par Caillière en 1885[547]. En plus de l'être par ses *Mémoires inédits sur le XVIII<sup>e</sup> siècle et sur la Révolution* (1825) et par des vies de *la Duchesse de La Vallière* (1804) et de *Madame de Maintenon* (1806), la vocation de M^me^ de Genlis à préserver les anciennes traditions se trouve également confirmée dans les deux romans épistolaires qu'elle fait paraître dans la période qui nous intéresse.

Ces romans, la *Correspondance de deux jeunes amis* (1820) et *Palmyre et Flaminie, ou le Secret* (1821), peignent la société d'Ancien Régime et semblent avoir pour fonction, entre autres, de rendre témoignage des avantages de certaines mœurs disparues et aussi de leur finesse et de leur délicatesse, tout en visant à faire ressortir la grossièreté des nouvelles mœurs auxquelles elle s'adapte mal. En ce sens, sur le plan littéraire et idéologique, deux accusations pourraient spontanément être portées contre Mme de Genlis. En effet, nous pourrions facilement avancer que non seulement ses romans ont été rédigés simplement en suivant le modèle narratif de ceux de l'Ancien Régime, mais aussi — comme le fait Marie-France Silver à propos de la marquise de Souza et d'*Adèle de Sénange*[548] — que ce serait un « âge d'or aristocratique » qu'y peindrait Mme de Genlis. Pour nuancer ces affirmations, il convient tout d'abord de distinguer ces deux romans qui, bien que complémentaires sur le plan des idées, s'opposent dans leur forme et leur diégèse.

### Palmyre et Flaminie *: le triomphe de la bonne éducation*

*Palmyre et Flaminie*, roman épistolaire typiquement polyphonique, est composé de 94 lettres écrites par une quinzaine de correspondants, la plupart d'origine

---

547. Il existe une édition moderne de ce texte : Mme de Genlis, *De l'esprit des étiquettes*, Paris, Mercure de France, coll. « Le Petit Mercure », 1996, 125 p. Préface de Chantal Thomas. Mme de Genlis écrivit également en 1818 un *Dictionnaire des étiquettes*.

548. Voir *supra*, chapitre III. Marie-France Silver, « Le roman féminin des années révolutionnaires », *Eighteenth-Century Fiction*, 6 : 4, juillet 1994, p. 326.

noble et courtisans, et envoyées majoritairement de Paris, Versailles, Saint-Germain et Fontainebleau, et plus rarement de châteaux de province (où vivent les confidents éloignés, plus ou moins muets). En choisissant ces lieux et en datant les lettres des cinq premières années de la décennie 1770, Mme de Genlis réintègre une géographie épistolaire classique qui, non seulement offre peu de soucis d'ordre postal, mais, comme dans *les Liaisons dangereuses*, se limite à une élite culturelle précise, celle du grand monde, et à des intrigues de nature sentimentale et matrimoniale. « Roman du retour » à sa façon, on y verra, comme dans l'œuvre de Laclos, l'éternelle opposition entre mœurs vertueuses et mœurs libertines, souvent non distinguée dans l'esprit de personnages faibles à cause de la confusion récurrente entre l'hypocrisie des courtisans, qui cachent leur véritable personnalité sous une douceur, une pratique religieuse et une vertu factices, et la franche candeur d'autres personnages, qui fait de ces derniers des êtres un peu déplacés dans le monde. On y trouve à nouveau, comme principal aléa épistolaire, la publicité de la correspondance, des mondains peu scrupuleux et libertins riant des lettres écrites par des personnages vertueux dont ils ont obtenu la confiance à force de flatteries.

Dans ce monde, la correspondance reprend la fonction mondaine qui était la sienne dans la bonne société d'Ancien Régime. Elle n'assure plus, comme c'était le cas parmi les émigrés, la subsistance ou la liaison des membres d'une même famille, pas plus qu'elle ne joue le rôle introspectif qui était le sien chez les héros européens que nous avons étudiés au dernier chapitre. Dès la première lettre, rédigée par la vicomtesse Dubreuil, femme de la cour, à son ami le baron de Réval, sorte d'ermite retiré sur ses terres, Mme de Genlis remet les pendules à l'heure, ou plutôt au rythme des courtisans et mondains du siècle précédent, sous le prétexte de faire s'excuser son personnage sur l'irrégularité de sa correspondance :

> Je viens encore tout à l'heure de recevoir de vous une lettre, fort aimable à la vérité, mais remplie de reproches sur mon *long silence*. Dans une vie consacrée à la retraite et à la bienfaisance chrétienne, tout est méthodique, fixe et réglé; la raison et la vertu sont naturellement amies de l'ordre. Il est bien facile de faire d'une manière invariable le plan des journées qui ressemblent aux vôtres, et d'y réserver une heure pour l'amitié; mais rappelez-vous donc le *décousu*, le tumulte étourdissant et la dissipation fatigante de cette cour et de ce grand monde où vous avez vécu trente ans; songez à ces billets insignifiants auxquels il faut répondre, à ces toilettes indispensables qui consument toutes les matinées, à ces messages continuels, à ces courriers qu'il faut expédier de tous côtés en s'éveillant, pour avoir sur-le-champ des nouvelles d'une migraine, d'un rhume, d'un mal de gorge, qui ne causent pas la moindre inquiétude. [...] Jugez donc vous-même si, au milieu de tout cela, on a le temps d'entretenir avec régularité une correspondance suivie[549].

On voit bien que, sous prétexte de justifier le « décousu » de la correspondance de son personnage, Mme de Genlis en profite pour dépeindre à ses lecteurs non seulement le rituel et les tracasseries qui faisaient le quotidien des courtisans, mais une pratique épistolaire qui nous apparaît, loin d'être riche en réciprocité et en contenu, axée sur la quantité, faite qu'elle est de « billets insignifiants », de « messages continuels » et de « courriers qu'il faut expédier de tous les côtés ».

Ce roman s'ouvre sur le mariage d'une des deux héroïnes du titre pour s'achever sur celui de la seconde. Afin d'en saisir toutes les implications, nous croyons approprié de fournir un résumé de son intrigue par moments complexe.

Fille de Mme de Nantel, femme vaniteuse et ambitieuse, la jeune Palmyre, de nature généreuse et sensible, a été mystifiée par une éducation inadéquate et irrégulière qui s'est faite au contact de la cour. Elle y a développé une personnalité romanesque qui l'empêche de comprendre ce que cachent les démonstrations excessives de sensibilité déployées dans le monde et, à cause de celles-ci, considère comme de la froideur la modération dans les preuves d'affection de personnes —

---

549. Mme de Genlis, *Palmyre et Flaminie, ou le Secret*, Paris, Maradan, lettre I, de la vicomtesse Dubreuil au baron de Réval, t. I, p. 2-4.

pourtant les mieux intentionnées à son égard — plus discrètes et plus réservées. Elle contracte au début du roman une union brillante avec le comte Charles d'Elmas, union qui fera son malheur lorsqu'elle apprendra les infidélités d'un époux que ses tendres et distinguées attentions semblaient d'abord mettre au-dessus de tout soupçon. Dès les premières lettres du roman, la vicomtesse Dubreuil, amie de la famille et récente conseillère de Palmyre, explique à son correspondant que celle-ci était, par son éducation, destinée au malheur, car incapable de distinguer la vertu réelle de la vertu feinte et théâtrale que le jeune comte d'Elmas affichait durant leurs fiançailles pour la séduire. Palmyre a une nièce qui n'a que six ans de moins qu'elle, Flaminie de Melrose. La mère de celle-ci, M^me^ de Melrose, fille d'un premier lit de M^me^ de Nantel, avait rompu avec sa famille, en conséquence de quoi la jeune fille a été paisiblement élevée sur la terre des Melrose, en Béarn, où elle a reçu une éducation mieux encadrée et plus pratique, qui ne négligeait pourtant pas les valeurs religieuses et les talents d'agrément que la jeune fille n'était encouragée à pratiquer que modestement, dans la solitude de la relation pédagogique ou dans un cercle familial restreint.

Au début du roman, lorsque meurt M^me^ de Melrose, Flaminie, qui a seize ans, en compagnie de M^lle^ Dumas, sa gouvernante, va vivre à Paris chez sa demi-sœur, la comtesse Palmyre, et sa grand-mère, M^me^ de Nantel. Comme son éducation l'avait encouragée à cacher toutes qualités susceptibles d'attirer la flatterie et qu'elle avait négligé ce qui tenait aux bienséances mondaines, sa franchise et sa discrétion paraissent toutes deux quelque peu déplacées dans ce milieu, où sa beauté et son sens de la charité sont néanmoins remarqués par le jeune héros, le marquis de Nelmur. Ce dernier est un jeune homme vertueux, encore attaché à son ancien précepteur, l'abbé d'Erlac, dont il a reçu une éducation solide et des valeurs nobles, desquelles étaient exclues la prétention et l'ambition du courtisan. Après une offre de mariage en bonne et due forme, formulée par le commandeur de Gersan, tuteur

de Flaminie, à l'abbé d'Erlac, Nelmur, tiraillé par un terrible *secret* (celui du sous-titre du roman), ayant déjà refusé d'épouser Anastasie de Saint-Cernin, repousse cette seconde offre dont il avoue qu'elle aurait causé son plus grand bonheur. Le lecteur apprendra plus tard que, lors d'un voyage en Angleterre duquel était revenu sombrement mélancolique le jeune Nelmur, celui-ci avait tué son compagnon, Saint-Cernin, lors d'un duel dans lequel il avait été involontairement engagé. La victime étant le frère d'Anastasie, Nelmur avait refusé à son retour en France, où on ignorait l'identité de l'adversaire de Saint-Cernin, la main de celle qui, par la mort de son frère, était à présent l'unique héritière d'une grande fortune. C'est toujours par souci d'expiation de son « crime » que Nelmur devait repousser la main de Flaminie. Un revirement de situation permet néanmoins l'amour et le mariage des deux jeunes gens[550], et le dénouement les montre entourés de leurs éducateurs, l'abbé d'Erlac et M^lle^ Dumas, et établis en province où, tout en faisant le bien autour d'eux, ils pourront mener une vie saine et réglée, tellement plus en accord que la vie de cour avec les idéaux professés par les deux mentors. Quant à la jeune comtesse Palmyre, ainsi qu'on l'apprend par une lettre sur laquelle se termine le roman, elle demeure à la cour, où elle dit avoir beaucoup appris de ses mauvaises expériences, mais qu'elle ne peut se résigner à quitter, à cause de la place qu'y occupent sa mère et son époux, mais aussi par la force de son destin, de son éducation.

Si les personnages-éducateurs (précepteur, gouvernante et autres mentors) ont toujours eu un rôle à jouer dans le récit classique, leur place y était souvent

---

[550]. La comtesse Palmyre ayant été victime d'une supercherie du chevalier de Blanfort, un libertin qui désirait profiter d'elle, le comte Charles, survenu au moment où sa femme allait être violée, exige réparation. Nelmur arrive juste à temps, avant la propagation du scandale, et réussit à empêcher le duel, en confessant en guise d'exemple négatif les suites du sien qu'il avait gardé jusque-là secret; son action lui fait à la fois rétablir la paix dans le ménage de la comtesse et convertir Blanfort qui, transformé par l'ascendant qu'exerce sur lui le jeune homme, quitte la cour en se faisant nommer dans l'ambassade d'un pays lointain, où il espère, si l'on en croit son repentir, modifier son caractère et ses actions. Ce n'est qu'en récompense de son geste, qui le libère d'un célibat expiateur, que Nelmur consent enfin à épouser la vertueuse Flaminie.

secondaire et se limitait à la confidence. Or, on connaît l'importance accordée par Mme de Genlis à la pédagogie. Celle-ci se reflète dans *Palmyre et Flaminie* dans la place considérable accordée, non seulement dans l'action mais aussi dans l'écriture des lettres, aux différents personnages-éducateurs qui influencent plus que quiconque les actions posées par les héros : l'abbé d'Erlac (précepteur de Nelmur), Mlle Dumas (gouvernante de Flaminie), la vicomtesse Dubreuil (sorte de guide spirituel de Palmyre) ainsi que le guide de cette dernière, le baron de Réval. Le fait que le marquis de Nelmur est toujours escorté de son ancien précepteur, l'abbé d'Erlac, en qui il a une confiance absolue, de même que Flaminie ne prend de décision que suivant les conseils de Mlle Dumas, plutôt que ceux de ses protecteurs légaux, est une curiosité, soulignée d'ailleurs par les autres personnages du roman. S'adressant au libertin Blanfort au début du récit, le comte d'Elmas, à propos de Nelmur qui rentre d'un voyage où l'accompagnait l'abbé, écrit : « Il est plaisant, à vingt-quatre ans, de se faire encore escorter par son précepteur[551]. » Dans cette influence accordée aux mentors et dans la fidélité que leur témoignent toujours leurs pupilles émancipés, il faut peut-être voir le fantasme de la gouvernante-préceptrice qui souffrit longtemps de la brouille survenue durant l'Émigration entre elle et le duc de Chartres, son élève.

*Palmyre et Flaminie* est donc un roman dans lequel l'éducation est le pivot, l'enjeu majeur, dictant le bonheur ou le malheur des héros. Les deux mariages encadrant le récit, le malheur du premier causé par une éducation inadéquate et romanesque, le bonheur du second résultant d'un enseignement plus pragmatique et réaliste, sont le symbole et l'achèvement de ces éducations différentes.

La genèse d'*Émilie et Alphonse* de Mme de Souza ne faisait aucun doute : même s'il peignait l'Ancien Régime, le récit, empreint de façon obsessive du motif de l'exil et de la dispersion, avait été écrit pendant la débâcle, qu'il rappelait sans la

---

551. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre VIII, du comte d'Elmas au chevalier de Blanfort, t. I, p. 47.

nommer et dans un contexte qui en faisait une sorte de métaphore, et qui nous faisait considérer ce texte comme un roman de l'Émigration « allusif[552] ». Dès lors, on le distinguait facilement d'un récit épistolaire classique, paru avant la Révolution. Chez Mme de Genlis, si la forme du roman, le style des lettres, le lieu de l'action et la géographie épistolaire rappellent en tous points les récits classiques dans *Palmyre et Flaminie*, qui pourrait sembler être par moments une pâle imitation des *Liaisons dangereuses*, d'autres procédés révèlent l'époque où il a été composé.

En effet, comme nous l'avons vu en partie dans la première lettre de la vicomtesse Dubreuil, la distance entre la période représentée et l'acte d'écriture, soit un demi-siècle, fait prendre à Mme de Genlis l'attitude d'un ethnologue et expliquer les mœurs d'une période que la majorité des lecteurs de 1820 ne reconnaîtront pas. Ainsi, certaines remarques critiques sur le monde d'apparence qu'est la cour, que le lecteur du récit classique était appelé à faire par lui-même, à la lecture des *Liaisons dangereuses* par exemple, apparaissent dans le récit sous la plume de celle qui représente le mieux la voix de l'auteure, cette même vicomtesse Dubreuil :

> À force de disserter sur les sentiments, à force de les raffiner et de les exagérer, on est parvenu à les mettre uniquement en discours. Des phrases, des démonstrations, des scènes; le désir ardent d'étonner, d'occuper de soi sans relâche, de faire admirer aux spectateurs la délicatesse et l'énergie de son âme : voilà en quoi consistent aujourd'hui tous ces attachements passionnés qui font tant de bruit. Mais l'oubli de soi-même, les dévouements héroïques et soutenus, où les trouve-t-on ?... Tout est joué, tout est faux dans cette grande société[553].

> J'ai fait dans la société une singulière remarque : tout le monde, comme je l'ai dit, y joue la sensibilité exaltée; et néanmoins, quand la passion est véritable, tout le

---

[552]. Voir *supra*, chapitre III.

[553]. Mme de Genlis, *op. cit.*, lettre II, de la vicomtesse Dubreuil au baron de Réval, t. I, p. 10-11.

> monde aussi s'en moque. Et en effet, de quelque genre que soit la passion, quand elle se montre naïvement, elle a toujours quelque chose de ridicule[554].

La vicomtesse, qui fait ces remarques, se veut en quelque sorte la seconde mère de Palmyre, elle est cette conseillère arrivée trop tard dans le cercle pour pouvoir modifier profondément le caractère de l'héroïne et qui le regrette. Elle est l'antithèse de M^me^ de Nantel (mère de Palmyre), qui est le type même de la femme de cour, affichant précisément les caractéristiques énumérées ci-dessus. Tandis que M^me^ de Nantel détestera sa petite-fille, Flaminie, dès son établissement auprès d'elle, parce que précisément la jeune fille, trop franche, ne maîtrise pas le code du grand monde dont elle se montre surprise et parce qu'elle est la mieux à même d'en apercevoir les artifices, la vicomtesse, elle, développe à son contact une réflexion déjà amorcée sur les mœurs des courtisans et du grand monde; elle y est aidée par le fait — qu'elle découvrira plus tard — que M^lle^ Dumas, la préceptrice de Flaminie, avait permis à son élève de questionner uniquement la vicomtesse lorsqu'elle ne comprenait pas la signification de certaines manières ou de certains discours, car elle la considérait, parmi les femmes fréquentant leur maison, comme la seule digne de confiance :

> Comme elle [Flaminie] n'est jamais démonstrative, et qu'elle ne se permet ni d'applaudir ni de critiquer, on croit [...] qu'elle manque d'esprit, et les femmes se récrient sur son insipidité. Pour moi, je la trouve, au contraire, très piquante par son originalité, sa candeur, son bon sens et la justesse parfaite de toutes ses idées. Je m'instruis par ses questions, qui presque toujours, sans qu'elle en ait le projet, sont d'excellentes épigrammes de nos mœurs et de nos usages; ce qu'elle ne comprend pas de nos discours et de nos coutumes est toujours déraisonnable : son étonnement est une leçon[555].

---

554. *Ibid.*, p. 12.
555. *Ibid.*, lettre XXVII, de la vicomtesse Dubreuil au baron de Réval, t. I, p. 149-150.

Étrangère en son propre milieu, Flaminie, telle la Zilia de M[me] de Graffigny, a besoin qu'on lui donne les clés d'un savoir qui lui échappe.

Une seconde caractéristique rappelant la distance entre la période représentée et celle de la genèse du roman est plus intéressante : il s'agit du caractère faussement prophétique de certaines lettres où les correspondants tentent de prévoir ce que deviendra leur société. Comme la plupart des aristocrates de 1770, ni personne d'ailleurs, n'avait prévu la Révolution, de tels discours étaient évidemment absents des romans d'Ancien Régime; on y voit donc la marque de la distance historique, mais aussi celle de la politisation à outrance des discours durant l'Empire, que critiquait par ailleurs M[me] de Genlis, mais qui avait déteint sur son œuvre. Une première apparition de ce trait se trouve dans les lettres de deux libertins, qui sont le couple négatif mentor-protégé du roman. Ponteuil, libertin dans la quarantaine avancée qui a guidé les premiers pas dans le monde du chevalier de Blanfort, lui écrit une lettre qui frappe doublement : on voit que le vieux libertin y rejoint la vertueuse vicomtesse Dubreuil dans la dénonciation de l'hypocrisie qui règne dans le grand monde; de plus, c'est à ce personnage, le plus douteux de tout le roman, que M[me] de Genlis fait reconnaître l'existence bien réelle, malgré tout, d'un code moral dans cette société :

> Tu dois, mon cher Blanfort, connaître assez le monde pour savoir que, malgré sa corruption, il a un code moral d'après lequel il juge en dernier ressort et sans appel; ses arrêts qui forment toujours l'opinion générale, bannissent de la bonne compagnie, ou du moins ravissent tout l'agrément qu'on y peut trouver lorsqu'ils déclarent qu'il y a de la perfidie, de la méchanceté noire, de l'ingratitude dans une conduite ou dans une action : voilà des choses que le monde n'excuse ni ne tolère, ce qui durera jusqu'à ce que nous ayons *changé tout cela,* c'est-à-dire, en grande partie, et nous y travaillons avec un succès qui commence à se faire sentir. Il est vraisemblable que, dans trente ans, les écrits philosophiques auront débarrassé la

> grande masse des sociétés des préjugés qui nous gênent encore. [...] Que nos neveux seront heureux ! ils verront l'âge d'or de la civilisation[556] !

Dans cette conception d'un avenir sans morale perce certainement l'ironie de Mme de Genlis, qui s'adapte mal aux mœurs postrévolutionnaires. Sorte de Valmont éprouvant son premier véritable amour (pour la comtesse d'Elmas, la jeune Palmyre), Blanfort, au contact des vertueux Nelmur et Flaminie de Melrose, commence à s'éloigner de son mentor. On le voit à propos de la conception d'un avenir sans morale prédit par Ponteuil, à laquelle il répond de façon plus romantique que philosophique :

> Je t'avoue, mon cher Ponteuil, que malgré la conformité de nos principes, ton *âge d'or de la civilisation* ne me rit pas infiniment; j'y entrevois beaucoup de désordres, de folies sans frein, de troubles et de bouleversements. Je n'aime pas plus que toi la contrainte et l'hypocrisie, mais je hais la licence effrontée et la turbulence. Si l'on retranchait du grand monde toutes les écorces brillantes qui cachent les vices, la société serait odieuse; et il faut convenir que sa politesse, les égards, les ménagements, les devoirs qu'elle prescrit, lui donnent bien du charme[557].

Le second exemple d'anticipation historique dans le récit se trouve dans une lettre du personnage situé aux antipodes du libertin Ponteuil, le baron de Réval. Dans la lettre LII, le baron, ermite et protecteur de la vicomtesse Dubreuil, qui s'est retiré sur ses terres pour fuir la cour et le monde, s'adresse à l'abbé d'Erlac, précepteur de Nelmur :

> Je jouis ici de tout le bonheur que l'on peut goûter sur cette terre, où tout est si souvent bouleversé par des événements inattendus et désastreux; par des guerres, des invasions, que rien néanmoins ne nous annonce dans le siècle où nous sommes; enfin, par des révolutions que l'impiété de la secte philosophique semble préparer;

---

556. *Ibid.*, lettre XXXVI, de Ponteuil à Blanfort, t. I, p. 194-196.
557. *Ibid.*, lettre XXXVII, de Blanfort à Ponteuil, t. I, p. 198.

> mais vraisemblablement ces malheurs (s'ils doivent arriver) n'atteindront que nos arrière-neveux; il est vrai que la marche du mal est rapide, la prudence et les scrupules ne la retardent pas. Au reste, lorsqu'on a expié ses faiblesses et réparé ses fautes, lorsqu'on a fait un bon usage de la fortune, on craint peu les vicissitudes du sort; on a méprisé les puérilités du luxe, on n'a point de frivoles regrets, et l'on porte partout des souvenirs délicieux qui consolent de l'exil, de la proscription et de la pauvreté[558].

Ce passage présente le motif (que l'on trouvera en abondance au XIXe siècle) du noble vertueux qui échapperait aux malheurs d'une éventuelle révolution parce qu'il a fait bon emploi de ses ressources et de ses qualités, et qu'il a vécu sur sa terre sans abuser de ses privilèges[559]. Ce motif apparaissait déjà, du reste, dans *les Petits Émigrés* de la même auteure, dans lequel de rares nobles, qui étaient aimés et respectés par leurs domestiques ou leurs paysans, avaient été aidés par eux à quitter secrètement la France, puis à en recevoir du courrier. Les allusions aux « événements inattendus et désastreux », à l'« exil », à la « proscription » et à la « pauvreté », même si elles se trouvent dans la lettre d'un personnage, le baron de Réval, écrivant deux décennies avant 1789, ne peuvent avoir été imaginées que par une romancière aristocrate ayant vécu les frayeurs de la Révolution et les vicissitudes de l'Émigration; elles font directement référence au sort qui échut en partage en 1793 à Mme de Genlis et à plusieurs de ses parents, amis et connaissances.

Cette anticipation factice de l'histoire ou, si l'on préfère, l'aspect prophétique et visionnaire du roman demeure une de ses principales curiosités. Si on tient également compte du fait qu'elle envisage d'un point de vue ethnologique la société d'Ancien Régime, comme on l'a vu plus tôt, l'œuvre de Mme de Genlis, loin

---

558. *Ibid.*, lettre LII, du baron de Réval à l'abbé d'Erlac, t. II, p. 19-20.

559. Dans le roman *Valentine* (1832) de George Sand, la vieille marquise de Raimbault, qui a traversé deux révolutions, contrairement à la comtesse sa belle-fille, a développé une personnalité faite de gentillesse et de sens de la justice, entièrement expliqués par son souci de survie et de conservation de quelques privilèges.

de s'agripper à cet état de société, ne peut que s'éloigner dans son écriture du modèle classique, à tout le moins pour ce qui est de la représentation sociale, culturelle et historique, et évoluer au contact de la société nouvelle. Enfin, on a vu que les valeurs qu'elle met de l'avant, toutes associées à une bonne éducation, loin d'être exclusives à un groupe social ou à une époque en particulier, sont universelles et caractérisent toute son œuvre. En ce sens, certains motifs sont les mêmes que ceux qu'elle utilisait dans *les Petits émigrés* (paru en 1798) : superposition de personnages du même âge et de la même condition sociale mais ayant reçu des éducations distinctes, une plus rigoureuse, une plus libre; superposition de destinées différentes que causent ces éducations. Peu importe l'époque, le héros positif est celui qui a reçu une éducation lettrée, artistique et scientifique sérieuse, mais aussi axée sur le pratique. Lui seul peut maîtriser le monde dans sa nouvelle diversité et perpétuer ce que nous pouvons percevoir, si on les oppose aux valeurs des derniers courtisans d'avant la Révolution, comme des valeurs bourgeoises (importance de la famille et de l'éducation des enfants à laquelle les parents participent, religion, respect du travail, sens de l'économie et de l'investissement, etc.). Nous verrons toutefois, grâce à un autre roman de M^me^ de Genlis, que ces valeurs furent également celles des premiers seigneurs dans une France où, par la suite, l'attrait que représentait la vie à la cour fit que les nobles ne respectèrent plus le « pacte social » et mena, selon la préceptrice de Louis-Philippe, à la Révolution.

### Correspondance de deux jeunes amis *: une histoire de l'aristocratie*

Cette « évolution » dans l'œuvre de M^me^ de Genlis peut être mieux observée dans le second roman épistolaire qu'elle écrivit à la même époque. L'aspect strictement matériel du texte, tout d'abord, est une première chez l'auteure, qui fait

son entrée dans l'exaltante aventure éditoriale, en pleine expansion alors. En effet, M[me] de Genlis donne non seulement son premier feuilleton, mais elle fonde la revue qui le fera paraître, revue qui ne vivra que l'espace d'une année (1820), intitulée *l'Intrépide*, dont elle est la principale rédactrice et qui rassemble des textes littéraires et polémiques. L'un de ces textes, un roman épistolaire intitulé *Correspondance de deux jeunes amis*, paraît ainsi de façon régulière, une lettre ou deux à la fois.

Aristocrates et cousins, Eugène et Auguste, âgés respectivement de 25 et 24 ans, sont les *deux jeunes amis* du titre, dont on ne saura que les prénoms et dont la correspondance est suscitée par la vie de voyageur de l'un d'eux. Eugène est demeuré à Paris où il mène une vie rangée dans la société de la Restauration, mais où il semble n'occuper aucun poste important; auteur, un peu philosophe, il est marié et joue en quelque sorte le rôle de protecteur et de conseiller épistolaire de son ami. Auguste, quant à lui, erre à travers l'Europe durant un voyage où il apparaît de plus en plus comme à la recherche d'une communauté parfaite sur laquelle écrire et probablement où s'établir; il trouvera ultimement, dans une campagne du Tyrol, une forme de société idéale qui sera décrite en détail à la huitième lettre et d'où est datée sa dernière, la lettre X[560].

Le cadre principal du récit est donc très mince; on n'en saura guère plus sur la vie intime de ces deux héros de convention qui jouent un rôle d'observateurs de leur société et de narrateurs. De là une autre caractéristique de leur personnalité : les deux jeunes amis aspirent à être écrivains. Les lettres formant le roman sont ainsi fort longues pour l'unique raison qu'elle servent de support à des récits que chaque héros envoie pour demander à l'autre son avis, dans une discussion où sont

---

[560]. Il ne faut cependant pas considérer comme dénouement les dernières lettres que contient la *Correspondance de deux jeunes amis,* puisqu'il s'agit, théoriquement, d'un roman inachevé, la parution de *l'Intrépide* s'interrompant abruptement l'année même de son apparition.

débattus des enjeux en partie de nature morale, sociale et historique, mais également et surtout littéraire.

Sur les douze lettres dont est composé le roman, six d'entre elles (I, III, V, VI, XI, XII), les plus courtes, ne contiennent pas de « récit » à proprement parler, les héros n'y faisant qu'échanger leurs idées sur la littérature, l'histoire et la société, s'informant du progrès des nouvelles qu'ils écrivent et se destinent, relatant les expériences vécues durant son voyage, dans le cas d'Auguste, et l'ennui éprouvé en société, dans le cas d'Eugène. La plupart de ces lettres sont d'ailleurs publiées avec d'autres : la lettre III et la lettre IV paraissent ensemble, comme les lettres V et VI, de même que la onzième lettre accompagne la douzième.

Les six autres lettres (II, IV, VII, VIII, IX, X) contiennent des récits dont les personnages principaux sont autres que les deux héros. La moitié d'entre eux apparaissent comme de véritables nouvelles littéraires, portant un titre, au sujet fictif ou historique, dont les narrateurs sont omniscients et hétérodiégétiques : *Anecdote du quinzième siècle* (lettre II, d'Eugène), *la Comtesse de Valangin* (lettre IV, d'Auguste), *la Tombe harmonieuse* (lettre X, d'Auguste). Ce sont les récits auxquels les auteurs accordent le plus d'importance dans leurs critiques et autocritiques et sur lesquels l'avis du correspondant importe le plus. Dans les trois autres lettres, où nous considérons qu'il y a « récit » (lettres VII, VIII, IX), ce dernier, plutôt que de se présenter comme une nouvelle littéraire, rapporte un événement dont l'auteur fut témoin, sans y participer directement. Ces derniers récits, loin de faire partie de la situation de base du roman, contiennent des personnages bien circonscrits, une exposition, une action dramatique et un dénouement qui les font considérer comme distincts, fonctionnant de façon indépendante du reste du feuilleton, au même titre que les lettres II, IV et X. Ces six « récits » imbriqués ont comme caractéristique commune, à un autre niveau du texte, d'être prétendus

authentiques par l'auteure, M^me^ de Genlis, qui use abondamment de la note en bas de page pour s'exprimer dans ce roman[561].

Outre la lettre VIII, dans laquelle sont peintes en détail les mœurs de la région du Tyrol où se trouve Auguste et qui est dominée par des personnages paysans, les lettres des deux jeunes auteurs s'attachent essentiellement à peindre le monde aristocratique français, toile de fond et sujet de la majorité des récits. De cette caste sociale, M^me^ de Genlis semble vouloir faire l'histoire, du Moyen Âge (lettres II et IV) à la Restauration (cadre principal et lettre VII), en passant par les périodes problématiques de la fin de l'Ancien Régime (lettres IX et X), de la Révolution (lettres IX et X) et de l'Émigration (lettres IX et X). Régulièrement, les deux correspondants rappellent le pacte épistolaire qui les lie et qui comprend dès le départ la défense d'aborder la vie politique, tentation pourtant omniprésente, les deux cousins s'opposant particulièrement en ce qui a trait à la vision de l'aristocratie; l'emporte le plus souvent le point de vue nostalgique d'Eugène (qui est aussi celui de M^me^ de Genlis), auquel se rallie finalement Auguste, lorsqu'il exalte la noblesse primitive et qu'il déplore la dépravation dans laquelle est tombée cette caste et le rejet de la religion par les philosophes, accusés d'avoir causé la Révolution et ses abus.

Sans parler de politique proprement dite, les correspondants se rabattent sur la vie en société dans la France de la Restauration, sur laquelle ils s'entendent :

> Comme nous nous sommes promis de ne jamais parler de politique, je n'ai point de nouvelles à te mander. À l'égard de la société, elle est tout comme tu l'as laissée; on se rassemble sans s'amuser, on disserte sans pouvoir s'entendre; on ne donne des dîners et des soupers que pour réformer l'État; car c'est là le but de toutes les conversations; toutes les réunions de société ne sont plus que des clubs, les femmes n'y paraissent que pour occuper les fauteuils d'un salon, pour former un cercle

---

561. Exception faite de *la Tombe harmonieuse*, sorte de tentative romantique inspirée du *gothic novel*, que rédige Auguste pour prouver sa maîtrise de plusieurs styles romanesques.

> brillant; tandis que les hommes, en se promenant avec agitation dans la chambre, ne songent qu'à étendre et propager les lumières du siècle. Quand les Français redeviendront aimables, je m'empresserai de t'en instruire, dans l'espoir que cette nouvelle révolution hâtera ton retour[562].

Dans ce passage de la lettre IX, d'Eugène à Auguste, paraît explicitement ce que Mme de Genlis regrette avec amertume depuis son retour en France. On sait qu'exaspèrent celle-ci — et l'exaspéreront jusqu'à sa mort — les nouvelles manières, ou plutôt l'absence de manières qui règne dans les nouveaux salons parisiens — plus bruyants que brillants — dans lesquels elle ne reconnaît plus l'esprit et les usages qui non seulement faisaient la gloire de la France auprès des autres nations au temps des Bourbons, mais aussi la douceur de la vie mondaine à Paris et de sa conversation (celle-ci évacuant entre autres la lourdeur des questions politiques). Comme ce problème se manifeste de façon récurrente dans les lettres des héros de la *Correspondance de deux jeunes amis*, de même que dans la majorité des textes de cette période, on peut voir dans ce roman épistolaire qui assume l'histoire, ou du moins les principaux moments, de l'aristocratie française la volonté de chercher les causes de la situation contemporaine. Nous retracerons ci-dessous les étapes de cette réflexion.

Dans les deux récits qui sont les plus élaborés, Mme de Genlis tient essentiellement à transmettre une image positive de l'aristocratie de l'Ancien Régime, non pas celle de la génération précédant la Révolution, mais celle, plus primitive, du Moyen Âge. L'*Anecdote du quinzième siècle* (lettre II, d'Eugène) et *la Comtesse de Valangin* (lettre IV, d'Auguste) rendent compte de divers usages en cours à cette époque, essentiellement en ce qui a trait aux relations entre les nobles et leurs paysans, usages qui, transmis de génération en génération, ont perdu de

---

562. Mme de Genlis, *Correspondance de deux jeunes amis*, *op. cit.*, dans *l'Intrépide*, Paris, 1820, lettre IX, Eugène à Auguste, t. I, p. 338-339.

leur sens et semblent souvent bizarres aux Français du XIX[e] siècle. En ce sens, l'auteure, qui se pose en historienne et en ethnologue, reste pédagogue, la recherche des usages et coutumes se faisant dans le but d'enseigner, de remettre en contexte à l'aide d'explications claires l'existence d'institutions qui ont été critiquées par les siècles suivants. Il faut toutefois reconnaître que l'aspect idyllique des tableaux dépeints par M[me] de Genlis a également un objectif polémique ou « idéologiquement orienté », d'autant plus qu'est constamment soit sous-entendue soit clairement exprimée, conjointement à ces tableaux, une critique amère de l'époque contemporaine et du siècle des philosophes.

L'*Anecdote du quinzième siècle*, envoyée par Eugène à Auguste, dont l'action se déroule dans un château de province, raconte la passion qu'un jeune page, Zerbin, ressent pour sa maîtresse, la comtesse d'Offemont, des enfants de laquelle il a charge de prendre soin. Toute la quête de dame Ernelinde se résume à faire s'éteindre ce sentiment, à force de douceur, de sagesse et d'un peu de ruse, de façon à faire porter les élans du page vers la jolie Phanette de Lussang, jeune personne attachée à elle et qu'elle aimerait faire épouser à Zerbin. La chose réussit finalement et le mariage a lieu, enrichi par la bénédiction et les dons fonciers que font au couple le comte et la comtesse d'Offemont. L'entreprise du jeune auteur — qui se félicite de ne pas tomber dans les excès romantiques et de ne jamais employer dans son texte les termes d'amour et de passion, ces sentiments devant être devinés par le lecteur — se résume au défi de rendre les sentiments avec une modération et une discrétion qui empruntent à la fois à la nouvelle classique et à la tradition courtoise.

Mais la nouvelle apparaît également, ainsi que nous l'avons dit, comme l'occasion d'évoquer des usages de la société de ce temps, à la description desquels une bonne partie du texte est consacrée. Au début de la nouvelle, le comte ***, « fils

unique d'un grand seigneur ruiné par les croisades et tué dans la terre sainte[563] », hérite d'un parent éloigné de la terre d'Offemont, en Picardie. Il en prend possession, accompagné de sa femme Ernelinde et de leurs quatre enfants, dans une scène qui occupe tout le début de la nouvelle et où abondent nombre de gestes symboliques et de coutumes expliquées par le narrateur :

> Les vassaux du nouveau seigneur se rassemblèrent de toutes parts au jour fixé pour son arrivée dans la terre, les notables l'attendaient dans l'église; c'était là que, suivant la coutume de ces vieux temps, le comte et sa famille devaient d'abord s'arrêter. Toutes les solennités commençaient alors par un hommage de reconnaissance rendu à la divinité, et ces usages religieux charmaient les peuples de ces siècles reculés, car ils croyaient y trouver des garants sacrés de l'équité et de la bonté bienfaisante de leurs chefs et de leurs maîtres. La confiance, fondée sur l'estime, fait naître l'espérance, la joie, et produit l'amour. Une députation, composée des garçons et des jeunes filles du village, alla gaiement au-devant du comte; les jeunes paysannes offrirent à Ernelinde une belle croix de fleurs, et les garçons présentèrent au comte trois brins de marjolaine. C'était un ancien tribut, que jadis une dame d'Offemont, célèbre par ses bonnes œuvres, avait obtenu de la gratitude de ses vassaux. Et telle est l'origine de toutes ces petites redevances dont on retrouve encore en France des vestiges dans plusieurs terres, et qui nous paraissent bizarres, parce que nous en ignorons l'à-propos; on savait seulement, dans le village d'Offemont, que primitivement la seule reconnaissance avait offert volontairement ces dons champêtres, et qu'ensuite la coutume et le temps en avaient consacré l'hommage[564].

Dans ce passage, plusieurs termes suggèrent la collaboration, mais aussi une dépendance pleine de déférence d'un groupe par rapport à l'autre — « reconnaissance », « équité », « bonté bienfaisante », « confiance », « redevance », « estime », « tribut », « gratitude », « hommage » —, et ce sans connotation péjorative impliquant le servage ou la captivité des inférieurs. C'est « gaiement », avec « joie », que les paysans font leur « offrande », présentent leur « tribut », usage

---

563. *Ibid.*, lettre II, d'Eugène à Auguste, p. 84.
564. *Ibid.*, p. 85-86.

qui « charmai[t] » les « peuples de ces siècles reculés », selon Eugène. En plus de l'aspect explicatif et pédagogique de ce passage, il faut ajouter que la mention du don symbolique des fleurs par les paysans à leurs seigneurs est accompagnée d'une note, non du narrateur, mais de M^me^ de Genlis elle-même, qui tient à ajouter :

> C'est à Courtanvaux, que cette coutume, qui existait depuis des siècles, vient d'être renouvelée, et que les villageois apportent tous les ans à la dame du château cette croix de fleurs et les trois brins de marjolaine. Jadis les villageois de Genlis apportaient, le 1er de mai, à leur seigneur, quatre œufs frais. Il est probable que la reconnaissance s'était imposé ce tribut pour perpétuer le souvenir du don de quelques poules[565].

Ces explications de coutumes vieilles de plusieurs siècles et dont le sens s'est perdu au fil des générations, tandis que la coutume, elle, s'est transmise, semblent un enjeu particulièrement important à Mme de Genlis qui, comme on vient de le voir, donne même un exemple tiré des usages de la seigneurie de Genlis, où les concepts non seulement de dépendance mais d'interdépendance, d'échange et de reconnaissance entre les conditions, une fois de plus, sont explicites.

La nouvelle d'Auguste, *la Comtesse de Valangin*, est d'ailleurs entièrement construite autour du désir du narrateur d'élucider la cause d'une coutume semblable en cours dans le comté de Valangin, dans le val de Ruz, où « on trouve un terrain assez considérable qui ne paye la dîme qu'à *la vingt-deuxième gerbe*[566] ». S'étant renseigné et relatant ses explications sous forme de nouvelle littéraire, Auguste montre que l'usage remonte au XVIe siècle où une comtesse veuve de Valangin fut guérie d'un accident à la jambe par les soins et les remèdes à base de plantes d'un de ses paysans, Grand-Pierre. Le terrain de celui-ci attaché à la

---

565. *Ibid.*, p. 85, n. 3.
566. *Ibid.*, lettre IV, d'Auguste à Eugène, p. 145.

seigneurie étant peu fertile, le paysan demanda en récompense de ses soins de ne payer la dîme qu'à la vingt-deuxième gerbe, grâce accordée par la comtesse et à laquelle elle joignit le don suivant — mais laissons parler la comtesse de soixante-dix ans :

> L'acte que tu désires sera fait en bonne forme, et je le signerai; mais j'y veux ajouter de plus un don de reconnaissance. Je te dois la faculté de marcher, et je te consacrerai ma première promenade; tu y viendras avec moi, nous partirons de la borne de ton champ, et tout le chemin que je pourrai faire dans cette journée (sans m'excéder de fatigue), tout le terrain que je parcourrai sera réuni au tien, avec la même diminution de dîme[567].

La plus grande partie de la nouvelle sera consacrée à cette promenade enrichissante pour le paysan et à laquelle participera toute la famille de Grand-Pierre, du lever au coucher du soleil. Cet événement, dans lequel s'inscrivent encore une fois la reconnaissance et l'interdépendance des conditions, est prétendu authentique par M^me^ de Genlis dans une note accompagnant sa description[568].

Revenons au comte d'Offemont et à sa prise de possession de la terre dont il vient d'hériter dans la nouvelle d'Eugène, l'*Anecdote du quinzième siècle*. Après la remise des fleurs, le narrateur relate la cérémonie de l'échange des serments, prêtés dans une optique de collaboration entre les conditions et de respect par tous de l'institution féodale de laquelle M^me^ de Genlis évacue la notion de servage :

> Le comte et sa famille traversèrent le village au bruit de toutes les cloches de la paroisse, et au son des musettes et des pipeaux de tous les ménétriers d'alentour. Le comte, suivi de sa femme et de ses enfants, entra dans l'église, et, après la prière générale, on écouta avec respect la voix d'un vénérable pasteur qui exhorta les vassaux à la fidélité, et qui, au nom de l'Éternel, demanda pour eux à leur seigneur

---

[567]. *Ibid.*, p. 152.

[568]. Il en va de même de presque toutes les nombreuses anecdotes similaires racontées dans le roman.

> bienveillance et protection dans tous les temps, et prompts secours dans leurs besoins et dans leurs calamités. Ensuite le comte et ses vassaux (représentés par le plus notable du lieu) allèrent à l'autel, la main élevée devant le crucifix faire les serments qui devaient mutuellement les unir; car cette cérémonie religieuse n'était nullement pour les paysans un pacte d'esclavage, puisque les engagements étaient réciproques. Les vassaux promettaient à leur seigneur de le soutenir et de le suivre dans ses expéditions guerrières, quand ils en seraient requis; et le seigneur, de son côté, prononçait à haute voix le serment solennel de protéger en tout ses vassaux, de leur servir d'arbitre dans leurs différends particuliers, et, lorsqu'il y aurait procès, de suivre les plaidoiries et d'en payer tous les frais. Ainsi le seigneur avait un intérêt pécuniaire à maintenir parmi ses vassaux le plus grand de tous les biens terrestres : la paix et la concorde; ce qui devait naturellement donner à son arbitrage une utile activité[569].

En insistant sur la notion d'« engagements réciproques » sous forme de « serments » au sein de l'institution féodale médiévale, Mme de Genlis fait participer les nobles et les paysans à un même ensemble, elle les montre interdépendants et liés à la terre, au domaine, celui-ci constituant le foyer et le lieu de référence identitaire de chacun de ses habitants, peu importe son rôle et son rang.

La nouvelle abonde en illustrations de coutumes ponctuant la vie de la seigneurie conçue comme une famille élargie malgré les différences hiérarchiques, à laquelle appartiennent non seulement la famille immédiate du seigneur, mais également les pages, les serviteurs et les paysans attachés à la terre : prières du matin et du soir en commun, distribution des restes des repas aux pauvres par les membres de la famille, union des serviteurs et des pages pour faire le bien, célébration des fêtes annuelles comme la Saint-Louis ou la Saint-Jean organisées et payées par le seigneur, attitude de deuil et de piété de tous les habitants lors de l'absence du seigneur pour la guerre, réjouissances générales quand celui-ci est de

---

[569]. Mme de Genlis, *Correspondance de deux jeunes amis*, *op. cit.*, lettre II, d'Eugène à Auguste, p. 86-87.

retour après plusieurs mois d'absence, etc. Voilà autant d'événements d'où la déférence envers le seigneur ressort, mais également le respect et la gratitude de ce dernier envers ses paysans.

À travers la mention des différents usages seigneuriaux paraissent deux phénomènes conjoints : le souci du narrateur — et derrière lui de M$^{me}$ de Genlis — de se poser en historien; le début d'une critique de ce que deviendra l'aristocratie avec le passage du temps et avec la perte de la signification des coutumes anciennes et du concept de cohabitation seigneur-vassaux. Par exemple, Eugène, relatant un épisode où dame Ernelinde s'est rendue au château d'une amie pour la soutenir durant ses couches, opère le glissement du commentaire historique à la critique sociale contemporaine :

> Je me plais à retracer le souvenir des mœurs et des coutumes de ces siècles oubliés ou si calomniés de nos jours; mais, historien fidèle, je ne veux pas néanmoins dissimuler les avantages que nous avons sur nos ancêtres. Ainsi j'avouerai qu'alors on ne traversait les mers que pour rendre d'éclatants hommages à la religion, et qu'on n'avait point encore fondé de colonies pour y naturaliser l'esclavage, afin de nous procurer en abondance du sucre et du café; il faut trancher le mot, on ne donnait aux baptêmes ni confitures sèches ni dragées; mais la comtesse fit dans le château une magnifique distribution d'épiceries. [...]
> La baronne nourrit son enfant; nul philosophe n'avait donné ce conseil aux femmes de ce temps; mais la religion invite, de mille manières, dans les saintes écritures, à remplir ce devoir. Les reines même en avaient donné l'exemple, suivi par toutes les dames de leurs cours. Cet usage cessa quand les femmes renoncèrent à la vie constamment champêtre et solitaire des châteaux que par la suite elles n'habitèrent plus que durant la belle saison[570].

Ce passage introduit une critique ironique tant du développement du commerce colonial et de la consommation que de la vie de cour de la fin de l'Ancien Régime, dont l'essor extraordinaire commença sous Louis XIV; cette dernière critique

[570]. *Ibid.*, p. 97-98.

rejoint celle formulée par la vicomtesse Dubreuil et les autres personnages éducateurs dans *Palmyre et Flaminie*. Selon M^me^ de Genlis, ce sont les aristocrates qui, avec le temps, n'ont plus respecté ce que nous pourrions appeler le « pacte social », cette cohabitation ou collaboration qui existait entre les seigneurs et leurs paysans, et dans laquelle le seigneur avait le devoir et l'intérêt de demeurer sur sa terre, où sa principale fonction était de protéger ses vassaux et d'exercer la justice. Son absence continue, non plus pour guerroyer ou aller en croisade — ce qui apparaissait comme une raison valable —, mais pour briller à Versailles, lui fit perdre la confiance du peuple. Loin de réfléchir à un système idéal ou d'en rêver, M^me^ de Genlis se souvient plutôt d'un âge d'or auquel elle sait pertinemment qu'il est impossible de retourner. Ainsi s'explique Eugène qui a reçu les commentaires d'Auguste au sujet de l'*Anecdote du quinzième siècle* :

> Tu me demandes, mon cher Auguste, au sujet de la nouvelle que je t'ai envoyée, si j'ai le désir de voir rétablir le gouvernement féodal ? Je t'assure que je n'ai point du tout cette ridicule pensée, j'ai voulu seulement te prouver par des faits que nos aïeux n'étaient ni des ogres ni des tyrans, comme tant de gens le prétendent aujourd'hui, et comme tu parais toi-même quelquefois le croire. La calomnie est toujours odieuse, soit qu'elle persécute les vivants, soit que, troublant la paix des tombeaux, elle flétrisse les noms de ceux qui ne peuvent plus se défendre; enfin, je parlais du quinzième siècle, je devais en peindre les mœurs[571].

Ce qui est intéressant entre cet âge d'or de la féodalité médiévale et la situation contemporaine qui déçoit M^me^ de Genlis — du point de vue des agréments de société surtout — est le passage d'une situation à l'autre, en d'autres mots les causes de la décadence de la féodalité et de la montée des injustices qui menèrent à la Révolution. Dans la lettre VI, surtout consacrée aux réflexions de nature historique et sociale d'Eugène, M^me^ de Genlis reconnaît, malgré les méfaits de la

---

571. *Ibid.*, lettre III, d'Eugène à Auguste, p. 143, *incipit*.

courtisanerie qu'elle déplore ailleurs, le brillant et l'excellence du ton sous Louis XIV. C'est pour mieux y opposer par la suite celui du Siècle des lumières :

> Tu écoutais ma mère avec plaisir lorsqu'elle nous traçait le tableau de la société dans laquelle elle a vécu durant sa jeunesse; elle nous charmait davantage encore lorsqu'elle nous contait les traditions qu'elle tient des vieillards de la cour de Louis XIV, qu'elle a vus jadis, les maréchaux de Richelieu, de Balincourt, la vieille duchesse de la Vallière, etc. Nous concevions alors la prééminence de la société française sur toutes celles de l'Europe, et cette supériorité reconnue n'était pas entièrement due, comme tant de gens feignent de le croire, à des agréments frivoles; la conversation, au contraire, était infiniment plus solide qu'elle ne l'est aujourd'hui; il y avait dans la société un mélange piquant de grâce, de gaieté, de gravité; on y parlait de religion, parce qu'elle était intimement unie à la morale; c'était, pour les gens les plus dissipés, une sublime espérance, un refuge dans l'avenir; les entretiens sur la littérature y ramenaient naturellement. Comment louer *Polyeucte*, les *Traités de Nicole*, le *Discours sur l'Histoire universelle*, les *Pensées de Pascal*, les *Oraisons funèbres de Bossuet*, les *Pensées de La Bruyère*, une grande partie de celle de *La Rochefoucault*, les *Lettres provinciales*, les *Sermons de Bourdaloue*, etc., sans parler de religion[572] ?

Disparition de toute morale et de la religion : telle est la cause première de la débâcle aristocratique, débâcle spirituelle sous les derniers Bourbons, puis concrète, matérielle, durant la Terreur. Mme de Genlis n'impute pas d'abord la faute aux philosophes, lesquels sont par ailleurs passablement égratignés tout au long du roman, où elle leur reproche entre autres, par l'intermédiaire d'Eugène qui est sa voix, d'avoir non seulement préparé la Révolution et détruit la religion, mais de l'avoir fait sans craindre d'utiliser la flatterie, en sollicitant la faveur des princes tout au long de leurs carrières[573]; c'est davantage la « mode » philosophique qu'elle vise, qui, jointe à la désertion des terres par les seigneurs, devait achever de faire disparaître ce qui restait de la féodalité primitive, l'« équilibre » de celle-ci reposant

---

572. *Ibid.*, lettre VI, d'Eugène à Auguste, p. 189.
573. *Ibid.*, lettre IX, Eugène à Auguste, p. 332, n. 19.

précisément, comme l'auteure avait tenté de le montrer dans l'*Anecdote du quinzième siècle* et *la Comtesse de Valangin*, sur la cohabitation et le partage du domaine entre seigneur et paysans et sur la foi commune en une religion dont les rites ponctuaient la vie de toute la seigneurie. Dès le XVII^e siècle, les seigneurs ont fui leur terre, dont ils ne firent dans le meilleur des cas qu'une résidence d'été, tout en continuant d'en toucher les profits, puis ils ont renié au siècle suivant la religion qu'ils partageaient traditionnellement avec leurs vassaux; par là, ils manquaient gravement à deux conditions devant assurer le maintien du système féodal. M^me de Genlis décrit ainsi cette dernière étape de l'histoire de l'aristocratie sous l'Ancien Régime, ce Siècle des lumières qui se termina avec la Révolution :

> Dans le siècle suivant, tout fut bouleversé, et bientôt on ne parla plus de religion que dans le sens opposé. Qu'en résulta-t-il ? Les esprits devinrent plus frivoles, plus superficiels; les petites brochures dans lesquelles on épuisa les sarcasmes, les sophismes et les calomnies, produisirent peu à peu une révolution funeste dans la société, par conséquent dans la conversation; cependant les souvenirs et des traditions récentes conservèrent dans le grand monde une écorce séduisante de décence, de morale et de bon goût; mais insensiblement la gaieté perdit son innocence; et, quand elle ne dégénéra point en satire, elle devint du persiflage. Pour paraître piquant, il fallut être amer et mordant; pour acquérir la réputation d'un homme d'esprit, il fallut être méchant. La politesse cessa d'avoir le naturel et le charme que lui donnent la franchise et l'urbanité; on conservait encore un vernis agréable que chaque jour rendait plus transparent, et qui s'effaça tout-à-fait en 1789. Tel fut le siècle que les philosophes surnommèrent *le siècle des lumières*; néanmoins ils n'ont pu s'empêcher de rendre d'éclatants hommages au siècle de Louis XIV. [...] Ainsi, d'après leur propre témoignage, on est forcé de reconnaître qu'il y eut une véritable décadence dans le dix-huitième siècle. J'ignore ce que celui-ci produira; il nous a donné beaucoup de machines pour filer et carder le coton, et des millions d'hommes d'État et d'écrivains politiques; mais si le bonheur social et la prospérité publique consistent dans l'accord des principes, dans l'unité de la morale et dans

> l'amour de la paix, nous ne sommes pas encore tout-à-fait parvenus à cet heureux point de perfection[574].

Selon M^me^ de Genlis, on le voit, la « décadence » de la noblesse est causée par celle des formes et du langage, dont le changement la dérangera encore plus lorsqu'elle fréquentera les salons de l'Empire. Le développement de la technique, la prétention que chaque noble affichait d'être philosophe, de « briller » sans nécessairement contribuer aux idées, mais surtout la perte de la foi religieuse, voilà qui devait créer une nouvelle donne sociale. La dernière phrase de ce passage résume bien ce qui faisait, d'après M^me^ de Genlis, la stabilité et le bonheur du peuple français, cet « accord des principes », qu'on ne retrouve plus, et l'« unité de la morale », tous deux bafoués par la plus haute caste. Loin d'adopter le point de vue moderne d'une histoire qui se serait faite au détriment de l'aristocratie, M^me^ de Genlis, bien qu'idéalisant certains de ses représentants, reconnaît donc quant à elle l'importance de son rôle dans les malheurs qu'elle sera appelée à subir. Et le moindre de ces malheurs, après les exécutions en série sous la Terreur, n'est pas l'insipidité intellectuelle dans laquelle elle est tombée et que ne manque jamais de déplorer dans ses derniers écrits l'ancienne préceptrice de Bellechasse.

Dans la lettre IX, Eugène relate à Auguste l'histoire, symbolisant le « retour », d'un ancien émigré de leurs amis, le marquis de Ponthieu, venant de racheter sa terre et s'y rendant pour la première fois depuis l'Émigration, voyage où l'accompagne le narrateur. Son château ayant été démoli et le jardin saccagé, si le seigneur ne retrouve pas dans le même état les lieux qui l'ont vu naître, il est reconnu par les paysans les plus âgés qui, malgré le quart de siècle écoulé, se souviennent de ses bienfaits. Ponthieu est décrit comme un noble qui sous l'Ancien Régime n'avait ni succombé à l'ambition courtisane ni au rejet de la religion

---

574. *Ibid.*, lettre VI, d'Eugène à Auguste, p. 189-191.

chrétienne et qui était demeuré sur sa terre; toutefois, comme plusieurs nobles vertueux des *Petits émigrés*, il n'avait pas pu éviter les ravages, le vandalisme systématique de la *bande noire* ou d'autres groupuscules révolutionnaires animés par un esprit de vengeance et de haine, massacrant et détruisant tout sans discernement. Ponthieu et Eugène sont accueillis par Nicolas Dumont et sa famille dans une maison que, dans une scène larmoyante de reconnaissance et de nostalgie, le marquis reconnaît être celle qu'il avait fait autrefois construire et meubler après l'incendie de la première chaumière de ce paysan.

C'est dans ce même récit que le narrateur lie clairement âge d'or aristocratique et caractère national français. Exposant la grandeur d'âme du marquis à l'époque où ses biens furent détruits et où il dut fuir la France, Eugène explique :

> Le marquis dont le cœur est si véritablement français, s'est soumis avec toute la bonne foi du plus noble caractère à toutes les privations et à tous les sacrifices qu'exigent l'intérêt et le bien public; mais ces grands sentiments n'ôtent ni l'amertume des souvenirs, ni les regrets de la sensibilité, qui même en augmentent le mérite. C'est l'appréciation des biens qu'on a perdus qui peut seule donner à la résignation quelque chose de sublime; et voilà ce que nous interdisent ceux qui véritablement n'ont pas de regrets, parce que, n'ayant eu rien à perdre, la révolution ne leur a rien enlevé, et, au contraire, a donné beaucoup à plusieurs d'entre eux. On voudrait que nous fussions *impassibles*, cependant cette espèce d'imbécillité ôterait à la générosité tout son prix. Les révolutionnaires, en voulant annuler l'illustration particulière des familles, ont cru nécessaire d'annuler aussi celle de la nation, car ils ont prétendu la priver de tous les souvenirs, en anéantissant sa religion, ses mœurs, ses lois, son gouvernement, ses habitudes, ses jeux, ses fêtes, son costume, ses usages, et même son langage. Heureusement qu'ils n'ont pu anéantir son histoire où l'on voit que, dans tous les temps, les Français ont toujours été sensibles, généreux, et que nul peuple n'a été aussi célèbre par ses exploits, sa valeur, et la réputation de ses généraux[575].

---

[575]. *Ibid.*, lettre IX, d'Eugène à Auguste, p. 334-335.

M^me de Genlis, si elle impute la Révolution à la double trahison de l'aristocratie (face à la terre, face à la religion), critique également, comme on le voit et comme on pouvait le prévoir, les révolutionnaires, qui seront finalement perdants sur le plan culturel, l'aristocratie, selon elle, étant la seule dépositaire de la grandeur nationale. Cette double position est typique de la position médiane, non extrémiste, qui était présente dans *les Petits Émigrés*.

Le malaise de M^me de Genlis va donc au-delà d'un simple regret des mœurs de la cour. Ce n'est pas une vieille radoteuse se plaignant de voir disparaître les valeurs d'autrefois qui s'exprime dans ce roman, mais une observatrice qui croit voir s'écrouler la grandeur de la France avec la perte de ses caractéristiques nationales. La nation qui imposait autrefois sa culture à toute l'Europe subit maintenant une abondance d'influences étrangères diverses, elle se banalise, elle retombe au rang de n'importe quelle autre nation. À cette préoccupation se mêle l'écroulement de l'ambition territoriale, que l'on vient de voir dans le passage précédent, mais aussi dans une lettre antérieure d'Eugène :

> Que te dirais-je d'ailleurs du grand monde où je suis forcé d'aller beaucoup plus souvent que je ne voudrais ? Par les manières, le ton, la politesse, les usages, nous ne sommes plus du tout Français. Nous le serions encore à la guerre; mais, dans un salon, nous ne sommes que les imitateurs des individus des nations que nous avons vaincues. Dans nos maintiens si différents et si variés, dans nos costumes, dans nos discours oratoires, dans nos repas, il y a de l'anglais, du russe, de l'allemand, etc. À table, on porte des toasts, on boit du punch; au bal, on danse des valses; aux chambres, on se dispute; dans les salons, on est étouffé par la foule, et, dans les journaux, on se dit des injures, et communément, dans les brochures, on déclame ou l'on déraisonne; ce qui, à l'époque où nous sommes, est à peu près de tous les pays. Sous le dernier gouvernement, on avait ouvert un champ sans limites à toutes les ambitions; on ne peut plus aujourd'hui prétendre à des trônes et à des principautés, ni même à d'immenses richesses acquises en peu d'années. Le sort, qui peut détruire les espérances, ne change point les caractères; l'ambition reste, mais on est forcé de la porter sur d'autres objets. Aujourd'hui toutes les prétentions sont *à la supériorité*

> *d'esprit, au génie, à la capacité, à la force de tête, à l'habileté politique,* et *aux connaissances universelles*[576].

Prenant un point de vue « gallocentrique », Eugène observe une modification de la sociabilité que Patrick Coleman associe à la « diversification croissante de la culture ambiante[577] », à une fragmentation et à une complexification de l'opinion publique. Ainsi, ce « roman du retour » que constitue la *Correspondance de deux jeunes amis*, dont l'enjeu est symbolisé en plein centre du récit par le retour de l'émigré Ponthieu qui ne reconnaît pas sa terre dévastée, conclut-il dans son ensemble à une modification sans retour du lieu, dorénavant dépourvu de ses caractéristiques culturelles habituelles et rejeté hors du temps.

On voit que, sans être aveugle ni aux inégalités révoltantes qui avaient cours durant l'Ancien Régime ni aux difficultés posées par la culture courtisane, Mme de Genlis idéalise une certaine noblesse qui, selon elle, n'a pu exister que dans un âge d'or passé; dans une société où la richesse n'est plus foncière et où le spirituel a définitivement cédé le pas au matériel, elle a parfaitement conscience d'être « hors du temps » et sait qu'il n'y a aucun espoir que le monde idéalisé dans ses œuvres revoie jamais le jour. Si l'on en croit Chantal Thomas en ce qui concerne, en 1812-1813, *De l'esprit des étiquettes*, « Madame de Genlis [...] sait, comme tous les mémorialistes qui, après la césure de la Révolution, tentent d'évoquer ce qu'était le monde d'avant, qu'elle parle d'une réalité disparue, et que ce temps-là n'est pas la veille, mais un temps infiniment reculé dans le passé, un temps autre[578] », ce qui ne l'empêche pas, toujours selon Thomas, en parlant du désir de Napoléon (de connaître les anciens usages de cour), auquel l'auteure répondra, de « collaborer à la mascarade ». Mme de Genlis, ainsi, réussit « à frayer, en douceur, la voie d'une

---

576. *Ibid.*, lettre VI, d'Eugène à Auguste, p. 190-191.
577. Patrick Coleman, « Intimité et voix narrative dans *Corinne* », *Littérales*, 17, 1995, p. 65.
578. Chantal Thomas, « Préface » à Mme de Genlis, *De l'esprit des étiquettes, op. cit.*, p. 11.

continuité dans des formes à l'abri desquelles tous les bouleversements seraient possibles[579] ». On pourrait dire de même de *Palmyre et Flaminie* qui, moins porté à peindre et à idéaliser les usages et l'étiquette, tient à faire de la bonne éducation et de l'attachement à des valeurs primitives une solution universelle, non pas liée à une seule condition sociale, ni à un contexte sociohistorique précis. La *Correspondance de deux jeunes amis* tend au même but : consciente d'avoir présenté des récits d'un supposé âge d'or aristocratique qu'elle magnifie, l'auteure s'attache à un personnage contemporain plus crédible, le marquis de Ponthieu, qui en plein XIXe siècle affiche les valeurs de cet âge d'or : respect et interdépendance des groupes sociaux vivant sur et de la même terre, foi en une religion commune[580].

Héros de la Restauration ou de l'Ancien Régime, les personnages de Mme de Genlis dans *Correspondance de deux jeunes amis* et *Palmyre et Flaminie*, tout en idéalisant des valeurs universelles, expriment un refus, non pas de l'histoire, mais de la période contemporaine. Ils rejoignent en cela les héros de deux autres romancières. La première est de la même génération que Mme de Genlis, Marie-Armande Gacon-Dufour (1753-1835); la seconde est à l'aube de son œuvre, la jeune George Sand (1804-1876) : ce sont des écrivaines aux préoccupations politiques virulentes qui furent toutes deux souvent attirées par la forme épistolaire.

---

579. *Ibid.*, p. 8.

580. Mme de Genlis désirant avant tout, dans ses deux romans, faire passer son message pédagogique et livrer une leçon universelle, celle des bienfaits de l'éducation et des valeurs réputées nobles, tout en proposant une cause à la décadence de la noblesse avant la Révolution, son projet « historique » diffère sensiblement de celui de Pauline de Bradi. Celle-ci, dans les *Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse*, avait pour principal souci de réhabiliter l'histoire d'un peuple selon elle calomnié, réhabilitation qui passait, comme on l'a vu au chapitre précédent, par la synthèse de nombreuses sources orales et écrites.

## Récits de vétérans de la Grande Armée : repli sur l'intime et les origines

Alors que Mme de Genlis se tait sur la période impériale proprement dite, sans doute par un souci de reconnaissance bien compréhensible envers Bonaparte, la débâcle napoléonienne de Russie occupe une place centrale dans les deux récits qui nous intéresseront maintenant, le roman de Marie-Armande Gacon-Dufour, *l'Héroïne moldave* (1818), où cet épisode historique constitue la toile de fond des aventures que traversent les personnages, et celui de George Sand, *Jacques* (1834), où les réflexions philosophiques du héros éponyme doivent une partie de leur essence au séjour de celui-ci dans la Grande Armée.

Nous verrons comment ces deux récits, tant dans leur diégèse que dans leur genèse, nous mettent en présence de la volonté d'échapper au temps présent par l'utilisation de stratégies narratives que sert la formule épistolaire, les lettres permettant de remettre à plus tard la relation d'expériences associées à des événements politiques d'importance. Ces stratégies sont renforcées sur le plan diégétique par le fait que les héros se retrouvent, volontairement ou non, coupés de l'actualité : cet isolement avant tout géographique, dans des lieux permettant un regard sur le passé personnel et historique, voire archaïque, empêche de se soucier du sort des nations qui est en train de se jouer. Il s'agit de lieux sans prise sur les grandes tendances, comme la province — en l'occurrence celle du Dauphiné, où se trouvent les domaines de Jacques — ou à connotation mythique — une forêt et une grotte chez Mme Gacon-Dufour. Nous verrons également que, dans ces récits, la critique du despotisme déborde l'actualité politique napoléonienne et s'étend au despotisme transhistorique d'un sexe sur l'autre. Cette critique trouve une issue dans la même utopie intimiste que l'ensemble de notre corpus, dans une forme de sociabilité restreinte et organisée qui mènera Jacques au suicide, mais qui réussit

dans *l'Héroïne moldave*. À travers son intrigue principale et par une série de récits des origines (individuelles, familiales ou nationales) prononcés par les différents personnages, ce dernier roman prône un retour au *moi*, glorifie l'intérieur et l'antérieur, en même temps qu'un repli dans la sphère privée, repli qui s'explique entre autres par le contexte sociohistorique, celui d'une époque déstabilisante qui contribue à modifier la structure des discours sociaux.

### **L'Héroïne moldave : *des lettres et des héros hors de l'Histoire***

Sans aucun discours paratextuel, le long roman de Mme Gacon-Dufour[581] est essentiellement composé de douze lettres numérotées, adoptant la formule épistolaire monophonique (un destinateur unique, un destinataire unique), et dépourvues de tout ce qui constitue le paratexte épistolaire habituel : date et lieu d'envoi, adresse du destinataire, signature. Le lecteur est ainsi privé des quelques renseignements habituellement fournis d'emblée dans le roman par lettres et éclairant la narration : temps et lieux de la genèse (fictive) des lettres, identités du destinateur-narrateur et du confident-destinataire, qui demeurent ici anonymes jusqu'à la fin. Seul le contenu de la dernière lettre révèle qu'elles ont toutes été écrites de France, peu après le retour au foyer du héros-scripteur qui, ancien officier de la Grande Armée, a terminé de raconter une odyssée s'étendant du retrait de Bonaparte de la campagne de Russie jusqu'à l'occupation de Paris par les empereurs alliés, François Ier d'Autriche[582] et le tsar Alexandre[583].

---

581. Le texte représente trois volumes in-12 dans l'édition originale, faisant respectivement 257, 248 et 227 pages.

582. François II de Habsbourg-Lorraine, né à Florence (1768-1835), empereur germanique de 1792 à 1806, après deux défaites contre Napoléon, doit renoncer à son titre de chef du Saint Empire romain germanique qu'il a porté de 1792 à 1806. Il devient empereur héréditaire d'Autriche, sous le nom de François Ier, jusqu'à sa mort en 1835. François Ier est le père de Marie-Louise dont il dut accorder la main à Napoléon en 1810.

583. Alexandre Ier Pavlovitch (1777-1825) est empereur de Russie de 1801 à 1825. La première moitié de son règne fut marquée par les guerres contre Napoléon, qui le défait à Austerlitz (1805),

Dans ces douze missives envoyées séparément, le héros raconte rétrospectivement le dernier épisode de son séjour en Russie, durant lequel son correspondant a été privé de ses nouvelles. Cet épisode, d'une durée d'un peu plus d'une année, débute au moment où, envoyé en mission au fort de Jassy en Moldavie, il fut fait prisonnier par les Russes — qui en avaient pris possession — et envoyé dans un camp de prisonniers en Sibérie où il resta peu de temps. Il se termine au moment de sa libération et de son retour en France.

Écrites longtemps après la fin de l'action, les lettres du colonel, loin d'apparaître soit comme des « lettres de tranchée », écrites dans le vif de l'action, soit comme un journal relatant au fur et à mesure les événements survenus entre les différents moments de l'écriture, se rapprochent davantage — un peu à la manière de *la Vie de Marianne* de Marivaux — de Mémoires limités à certains épisodes importants de la vie du héros, comme un « bulletin » ou un « rapport » de l'expédition, transmis selon un découpage arbitraire de douze parties fort inégales. Ce recul temporel face à l'action, cette différence entre le temps de l'écriture et le temps diégétique — le fait, en d'autres mots, que les événements ne sont pas racontés au fur et à mesure qu'ils surviennent[584] mais après coup —, crée une distance qui coïncide avec l'apparente volonté de s'éloigner de l'actualité sociale et politique, malgré la présence lourde de l'Histoire qui nourrit le récit.

Mais cette distance est également, et avant tout, créée par le contenu diégétique lui-même. Les héros, le colonel-narrateur anonyme et son acolyte, le sergent Saint-Vigord, par un concours de circonstances extraordinaire étant donné leur statut d'officiers français, se placent continuellement hors de l'action globale qui

---

Eylau (1807) et Friedland (1807), avant la paix de Tilsit (1807). Lors d'un nouveau conflit en 1812, Napoléon envahit la Russie et occupe Moscou le 13 septembre, incendié dès le lendemain. La réaction patriotique des Russes, l'habileté de Koutouzov et les difficultés dues aux distances amenèrent Napoléon à ordonner la retraite, qui fut terrible et meurtrière. En 1814, à son tour, Alexandre occupa Paris où il favorisa la restauration des Bourbons.

584. Comme c'était le cas dans plusieurs récits monophoniques : *Stanislas*, *Valérie*, *Alphonse de Lodève*, etc.

bouleverse le reste de l'Europe. Au début du récit du colonel, celui-ci, le sergent Saint-Vigord et sa troupe sont envoyés en mission au fort de Jassy, en Moldavie, alors possession de l'armée française, où ils doivent solliciter des renforts. Ils s'égarent lors de la traversée d'une forêt dense qui dure trois mois, et où le froid hivernal et la famine leur font perdre plusieurs hommes (lettre I). Pendant ce temps, sans qu'ils le sachent, le fort de Jassy est retombé aux mains des Russes, par qui ils sont faits prisonniers dès leur arrivée (lettre II). Ainsi, soldats et officiers sont-ils en retard sur la situation politique qui décidera de leur destin :

> Peu de temps après notre captivité, causant avec le commandant, je me hasardai de lui demander des nouvelles de l'armée française, et si le chef avait réussi dans ses entreprises.
> « Au-delà de ses espérances et des nôtres », me répondit-il.
> Voyant mon étonnement, il me demanda combien il y avait de temps que j'avais quitté l'armée. « À peu près trois mois. — Je ne m'étonne plus de l'ignorance où vous êtes des événements, n'ayant pu avoir aucune communication avec des humains dans la forêt que vous avez traversée : sachez donc, colonel, que Bonaparte est venu jusqu'à Moscou; que la ville est brûlée; qu'il a fait sauter le Kremlin; qu'il a ensuite été obligé de fuir; que la belle armée française, faite pour intimider toute la terre, est presque entièrement détruite; qu'il est retourné dans la capitale de la France, et que les puissances belligérantes n'attendent que le printemps pour recommencer la guerre[585]. »

Les soldats français étant transférés dans la capitale russe où ils doivent être employés aux travaux forcés, le colonel et le sergent Saint-Vigord, eux, doivent être acheminés dans un camp d'officiers prisonniers à Tobolsk, en Sibérie. Le roman deviendra alors, après la relation de cette première progression jusqu'au fort de Jassy, le récit d'un second itinéraire, beaucoup plus long tant dans le récit

---

[585]. M[me] Gacon-Dufour, *L'Héroïne moldave*, Paris, Cogez, 1818, lettre II, t. I, p. 12-13.

que diégétiquement, celui des deux officiers français escortés jusqu'à Tobolsk (lettres II à XI).

Une première halte a lieu au bourg de Jassy où les héros rencontrent la famille du bourgmestre Palinsky, qui a pour fille Élisabeth, l'« *héroïne moldave* » du titre, qui, travestie, se fera passer plus tard auprès des deux militaires français pour le jeune Pétrowits et qui leur servira de guide dans la forêt. Puis, les militaires français atteignant un village où ils sont accueillis et soignés dans une auberge, ils y rencontrent le gouverneur de Moldavie, l'ignoble comte Paulauwitsky, exilé lui aussi en Sibérie par le tsar. Les deux Français étant de nouveau en retard sur les événements, c'est ce gouverneur qui leur annonce que François et Alexandre occupent la France. Comme la lettre est fort postérieure à l'événement relaté, le narrateur épistolier explique son silence sur cet épisode historique, évidemment connu du destinataire français :

> À peine le gouverneur eut-il fini que nous l'interrogeâmes tous les deux à la fois, sur les événements qui avaient pu conduire les deux empereurs en France. Tu connais ces affreux détails; permets-moi de m'abstenir de les rappeler encore une fois : ce sont les événements qui nous sont arrivés que je te transmets, et point du tout une relation des faits incroyables qui se sont passés dans cette campagne[586].

De la même façon, après plusieurs mois de route, ils apprennent la fin de la guerre à leur arrivée à Tobolsk, but de leur voyage où ils ne resteront pas longtemps :

> Les militaires que nous avions vus nous avaient dit que l'on parlait de paix, et qu'il y avait lieu d'espérer que bientôt nous reprendrions la route de la France.
> Cet espoir n'était point chimérique. Le lendemain, en allant rendre nos devoirs au vice-roi, il nous dit que nous étions libres; que la paix était signée avec la France, et

586. *Ibid.*, lettre V, t. I, p. 133.

> que toutes les puissances belligérantes étaient convenues de se rendre respectivement les prisonniers[587].

Ainsi, par les hasards extraordinaires de leur itinéraire, les événements importants du conflit franco-russe — prise du fort de Moldavie, incendie de Moscou, déroute de l'armée française, occupation de la France par les empereurs, fin de la guerre — ont tous échappé aux deux héros officiers, constamment placés en retrait de l'action et qui les apprennent toujours fort tard. En effet, loin de M^me^ Gacon-Dufour le projet de vouloir faire un roman à trame militaire. Le contexte politique conflictuel n'est que la toile de fond du roman, le souci de l'auteure étant précisément de créer un environnement — qui sera essentiellement la forêt, mais aussi de petits villages isolés — protégé de l'agitation toute proche, où l'homme, en accord avec la nature, retrouvera son passé personnel et national, nouera des liens avec d'autres êtres, formera un nouveau type de communauté.

Quand elle évoque le passé, la romancière s'attache particulièrement à des épisodes historiques éloignés dans le temps, plus souvent ébauchés que développés. Sur le plan narratif, la forêt, lieu où se déroule la plus grande partie de l'action, est à la fois cadre et source de rêveries de l'origine chez les héros, penchés sur un passé ancien ou archaïque. Nostalgique de sa patrie et parlant des lieux sauvages qu'ils traversent, Saint-Vigord s'exclame : « Ils seront peut-être un jour [...] transformés en villes remplies de palais et de monuments précieux, tels que nous en voyons en France remplacer les forêts où les druides rendaient des oracles, et tenaient sous leur dépendance les Gaulois[588]. » Dans la même lettre III[589] suit alors le récit oral, par le colonel, d'une histoire plus récente, articulée autour de revenants aperçus dans son enfance dans le château familial. Ainsi, la forêt,

---

587. *Ibid.*, lettre XI, t. III, p. 158.
588. *Ibid.*, lettre III, t. I, p. 54.
589. *Ibid.*, p. 60-75.

omniprésente dans le roman de M[me] Gacon-Dufour, devient un lieu mythique, symbolique, voire maternel; sa profondeur et sa densité protègent les personnages de la réalité politique et les mettent en contact avec leur essence profonde, leur enfance, un passé historique plus lointain et, bien sûr, tout ce qui a trait à la nature et à son contact purificateur.

La route suivie par les officiers français, parfois dangereuse, aurait pu, elle, donner lieu à un roman d'aventures. Or, les événements les plus dramatiques vécus par les héros ne servent qu'à faire naître des situations propices au recueillement et au rêve. La lettre IV raconte comment les deux officiers sont attaqués par six brigands à la tête desquels se trouvent deux guides qui avaient tenté de les dépouiller plus tôt et qu'ils avaient congédiés. Leurs nouveaux guides les défendent et l'un d'entre eux meurt lors du combat où sont tués tous les brigands. La relation de cet épisode, très court sur le plan diégétique, ne prend également que quelques pages du récit d'un narrateur qui préfère mettre l'accent sur ses suites. Le guide survivant et Saint-Vigord étant grièvement blessés, le colonel les soigne durant plusieurs semaines dans un camp de fortune qu'il aménage au cœur d'une forêt moldave qui, coupée de la société, devient le lieu d'une convalescence naturelle marquée par la douce et maternelle sollicitude du colonel, lui qui s'occupe de la couche de ses compagnons, qu'il nourrit lui-même patiemment avec le vin, l'eau et le pain de leurs provisions. Son attitude humanitaire lui fait même prendre soin pendant un temps d'un des brigands, un de leurs anciens guides, seul survivant de la troupe (celui-ci disparaît un jour et sera retrouvé mort). Les soins du colonel trouvent leur équivalent — créant un « équilibre naturel » — dans la bonté que la nature témoigne aux trois hommes. Le colonel ayant sacrifié une portion de l'eau — qu'ils n'ont qu'en très petite quantité — à un de leurs chevaux, une scène fort significative succède à ce geste :

> Je crus entendre une espèce de gémissement; j'allai au bruit, et, à mon grand étonnement, je vis qu'un de nos chevaux était une jument qui venait de mettre bas. Cette pauvre bête me léchait les mains, comme si elle eût voulu me témoigner sa reconnaissance.
>
> J'allai à la carriole chercher un peu de biscuit, je l'arrosai de vin, et le portai à cette jument.
>
> Il te paraîtra peut-être puéril que j'entre dans des détails aussi minutieux, surtout dans la position où je me trouvais; mais j'ai tant de plaisir à me rappeler les obligations que j'ai eues à cette bête, que je me glorifie tous les jours de n'avoir point résisté au mouvement qui me fit lui donner de l'eau, quoique j'en fusse très avare.
>
> Ma jument allaitait son poulain et ne venait plus lécher le tonneau; cependant je lui donnais tous les jours du biscuit.
>
> Saint-Vigord ne se rétablissait pas, non plus que le guide, qui avait la fièvre tous les soirs. Mon pauvre ami avait une toux qui le mettait aux abois; le guide me conseilla de lui donner du lait de la jument : mais comment m'y prendre ? Je ne savais traire aucun animal. Le guide fut mon maître dans cet art; il donnait du biscuit à la cavale, tandis que j'ôtais à son poulain une partie de sa subsistance. Quand je vis que le lait faisait un grand bien à mon ami, je pris beaucoup plus de soin de la mère et de son petit[590].

S'instaure alors une véritable chaîne alimentaire, maternelle et naturelle, où chacun sacrifie un peu de soi, mais où tous survivent par ce partage. Le seul langage de la nature et de l'instinct est employé entre les êtres qui peuplent cet épisode, entre l'homme et la bête comme on l'a vu, mais entre les hommes également, car le guide servant de conseiller au colonel ne parle pas plus français que celui-ci ne parle moldave — durant cet épisode, leur interprète Saint-Vigord, qui est sans connaissance, ne leur est d'aucun secours. Leur communication est donc essentiellement non verbale, ce qui accentue l'atmosphère de retour aux sources et à la nature. L'apport de la jument est significatif dans sa fonction maternelle et

---

590. *Ibid.*, lettre IV, t. I, p. 95-97.

nourricière. De plus, son instinct les sauvera de la soif quand, plus tard, elle trouvera une source venant suppléer aux provisions d'eau quasi épuisées[591].

Après avoir déplacé leur campement et les malades dans une grotte, à la veille de terminer, sans qu'ils le sachent, leur séjour dans la forêt, le colonel s'inquiète de l'épuisement des provisions : « comment faire si les provisions nous manquent ? Manger nos chevaux ? Je ne pourrais jamais me déterminer à donner la mort à cette pauvre bête qui m'a, pour ainsi dire, donné la vie en rendant la santé à mon ami[592]. » La providence se charge d'évacuer cette possibilité lorsqu'un matin, à la fin du premier mois passé dans la forêt, le colonel découvre une corbeille de nourriture à l'entrée de la grotte accompagnée d'une lettre leur annonçant la proximité d'un village et donnant les indications nécessaires pour s'y rendre (on apprendra que ces dons leur viennent d'Élisabeth Palinsky, alias Pétrowits). Les trois hommes décident alors de partir, la condition des blessés le leur permettant enfin. La progression, encore une fois, est placée sous le signe d'un retour aux origines : « Nous cheminions lentement, le cahot de la voiture incommodant beaucoup mes malades : j'étais à pied, le précieux panier à mon bras, le considérant comme l'oriflamme des premiers Français, et tenant les yeux fixés sur le bout de l'allée, qui semblait se prolonger à mesure que nous la parcourions[593]. » Ce fantasme des origines nationales n'est qu'un moyen de plus pour les héros d'échapper à la cruauté tant de leur sort que de celui de la Grande Armée et, par extension, de la France, puissance qui commence abruptement son déclin à partir de l'échec militaire qui est la toile de fond de ce récit.

---

591. Dans *Jacques* de George Sand, le héros est également en communion intime avec son cheval. Il lui donne oralement des ordres aussitôt exécutés. Fernande écrit à Clémence : « son cheval, qui entend sa parole comme s'il connaissait la langue des hommes, obéit sur-le-champ » (*op. cit.*, lettre I de Fernande à Clémence, p. 7).

592. M[me] Gacon-Dufour, *op. cit.*, lettre IV, t. I, p. 103.

593. *Ibid.*, p. 113.

Comme chez M[me] de Genlis, où l'idéalisation du passé est jointe à la critique de la décadence présente, cette déchéance nationale, cette fin d'un projet de grandeur patriotique, trouve un exutoire dans l'utopie, le recours à cette dernière s'expliquant en partie par la récurrence de ce motif dans le roman féminin. La petite communauté autosuffisante et improvisée, coupée de l'actualité militaire et politique, s'épanouira dans une seconde grotte où séjournent les héros en compagnie d'Élisabeth Palinsky, alias Pétrowits, dans une autre forêt moldave, et à leur retour en France, à la fin du récit, dans le domaine familial du colonel. Les lettres X à XII de *l'Héroïne moldave*, qui occupent la moitié finale du troisième et dernier volume du roman, constituent un dénouement en accord avec son aspect initiatique. À la lettre X[594], le héros relate la fin du séjour dans la deuxième grotte, celle dont les habitants forment un groupe qui, malgré le lieu insolite où il se trouve, présente les mêmes caractéristiques que les petites communautés du récit de l'Émigration et du récit européen, soit autosuffisance, vie quotidienne réglée et investissement dans l'éducation, les lettres et les langues :

> Nous restâmes encore près de six semaines dans cette grotte [...]. Saint-Vigord écrivait beaucoup, et moi je m'étais [...] institué maître d'école. J'étais bien dédommagé de mes soins par l'aptitude de Pétrowits, qui faisait des progrès incroyables.
>
> Ce jeune homme était d'une douceur angélique : il avait toutes les manières d'une femme, et en possédait même les talents.
>
> Il avait poussé la prévoyance si loin, lorsqu'il s'était occupé de faire nos provisions, qu'il s'était muni de fil, d'aiguilles, de canevas et de laine; en sorte que le soir, lorsque Saint-Vigord ou moi faisions la lecture, Pétrowits travaillait en écoutant avec autant d'attention que l'aurait pu faire une femme qui aurait reçu une éducation soignée[595].

---

594. *Ibid.*, lettre X, t. III, p. 142-149.
595. *Ibid.*, p. 142-143.

À la lettre XI[596], le colonel, faisant le récit de la poursuite de l'itinéraire jusqu'au camp de prisonniers de Tobolsk en Sibérie, explique le sentiment de deuil qui l'habita lors de l'abandon de la grotte :

> Je ne quittai point notre chère grotte sans éprouver un serrement de cœur, tant l'habitude a d'empire sur les hommes. Puis, réellement, nous y avions été heureux autant qu'il était possible de l'être éloignés de toutes sociétés. Il faut convenir aussi que Pétrowits répandait un charme inexplicable auprès de nous, et que j'aurais, je crois, volontiers consenti à ne jamais quitter cet asile, si une puissance invincible l'avait contraint d'y rester[597].

Les héros arrivés à Tobolsk, l'annonce de la fin de la guerre, qui les réjouit parce qu'elle signifie le retour en France, est relatée à la lettre XI. À la lettre suivante, la dernière du roman, le colonel raconte l'itinéraire exactement inverse et bien plus rapide, c'est-à-dire la route parcourue de Tobolsk jusqu'au bourg de Jassy, puis vers la France chez le héros. Il explique à son confident l'émotion ressentie en retraversant cette première forêt où Saint-Vigord avait été blessé par des brigands :

> En traversant la forêt, nous nous rappelâmes les angoisses que nous y avons éprouvées. Nous allâmes visiter la source que la pauvre jument nous avait fait découvrir, et la grotte où mon ami Saint-Vigord avait été si longtemps gisant sur un lit de douleur. Ces deux endroits nous inspiraient un sentiment de reconnaissance pour Pétrowits, que nous ressentions trop pour l'exprimer. Nous ne pûmes que le serrer dans nos bras[598].

Parvenue au bourg de Jassy, la troupe est accueillie par la famille du bourgmestre Palinsky, libéré de la prison et des persécutions du gouverneur Paulauwitsky en exil, mais où manque Élisabeth, la fille aînée que l'on croit morte. Par un

---

[596]. *Ibid.*, lettre XI, t. III, p. 150-159.
[597]. *Ibid.*, p. 154.
[598]. *Ibid.*, lettre XII, t. III, p. 183.

interrogatoire que fait subir au colonel le bourgmestre, celui-ci s'assure que le héros a toujours ignoré le véritable sexe de Pétrowits; le respect de la vertu de sa fille lui étant confirmé, il autorisera leur mariage.

Le dénouement du roman a lieu en France dans le château familial (en province) du colonel, lieu de l'écriture des lettres et d'un repos bien mérité, lieu aussi de la petite communauté utopique, maintenant augmentée, où on retrouvera le métissage et le mélange des cultures, des conditions et des identités sexuelles, toutes mises à égalité, déjà présents dans la grotte de la forêt moldave :

> Nous quittâmes la Moldavie, beaucoup moins affligés que nous ne l'eussions été sans l'espoir de notre réunion. Nous arrivâmes en France sans aucun autre événement.
> Je t'avouerai que, deux mois après notre retour, je ressentis un plaisir bien vif, quand je vis arriver Paulinski, Linsikof, son camarade, et la bonne jument à qui nous avions de si grandes obligations. Je te jure qu'elle sera toujours bien soignée, bien nourrie, et que jamais aucun marchand ne lui mettra la main sur le dos. [...]
> Depuis huit jours, monsieur et madame Palinsky, le chevalier de Longueuil et son épouse, le bon M. Lemaître et madame sa mère, sont arrivés. Ils ont amené avec eux le pauvre domestique que nous avons trouvé dans la forêt : il avait une si grande frayeur de rencontrer Paulauwitsky ou le comte son fils, qu'il les a suppliés de l'arracher à ce tourment.
> Ma maison étant assez grande pour nous loger tous commodément, nous avons décidé que nous demeurerons ensemble.
> Viens, mon cher, contempler une réunion d'amis, tous liés par les vertus, qui font la base du bonheur social.
> Je t'attends pour la noce de Saint-Vigord, qui sera célébrée le mois prochain[599].

Rentrés en France, quête ultime de tout le récit, les héros de M^me^ Gacon-Dufour s'y isolent dans une retraite campagnarde qui est un « retour à la nature », à la simplicité quotidienne qu'ils avaient déjà essayé de recréer dans la forêt et la grotte

---

[599]. *Ibid.*, p. 224-227, *excipit* de la lettre et du roman. Après le mariage du colonel et d'Élisabeth, Saint-Vigord doit épouser la jeune sœur de celle-ci, Anna.

russes. Le dénouement de *l'Héroïne moldave* reprend ainsi le motif de la petite communauté isolée, d'une « famille » d'élection dont les membres, solidaires, partagent les mêmes idéaux pacifistes et égalisateurs. Sanctuaire, nid, *éden*, cette « famille reconstituée », née du divorce entre le *moi* et le monde hostile, que George Sand reprendra là où l'a laissée Mme Gacon-Dufour, s'enfonce dans un oubli et un détachement quasi religieux.

### Jacques *: échec de l'utopie et critique du despotisme politique et conjugal*

Si *l'Héroïne moldave* (1818) se clôt sur le retour en France des exilés, en l'occurrence le retour tardif d'officiers de l'armée napoléonienne prisonniers en Sibérie, *Jacques* (1834), écrit sous la Monarchie de Juillet, s'ouvre, lui, sur une communauté de vétérans, également anciens officiers de l'armée impériale, parmi lesquels le héros éponyme dont la dernière campagne correspond précisément à la débâcle de Russie. Chez Sand aussi, qui situe son action au milieu de la Restauration[600], éloignement face à l'actualité et communauté utopique sont liés. Au début du récit, le ménage formé par Borel, ancien colonel de lanciers *du temps de l'autre*, comme disent les paysans auxquels Fernande fait allusion dans la première lettre[601], et par son épouse Eugénie est au centre d'une microsociété aux valeurs ouvertes et s'opposant au ton mondain. C'est une maison où les hommes peuvent fumer au salon, ce qui « scandalise horriblement toutes les bégueules du

---

600. Bien que les lettres de ce roman épistolaire polyphonique ne fournissent aucune précision du temps où elles sont écrites (ni date à l'en-tête ni référence à l'actualité sociale ou politique dans le contenu), on peut dater l'intrigue grâce à certaines informations biographiques données au cours du récit, celui-ci se situant à cheval entre les deux règnes de la Restauration, c'est-à-dire vers 1823-1825. Jacques fait son entrée dans l'armée impériale à seize ans, avec « l'air d'une petite demoiselle » (George Sand, *op. cit.*, lettre V, de Fernande à Clémence, p. 29), et la débâcle de Russie a lieu dix ans plus tard (il aurait donc 25 ans en 1814); au début du roman, il est précisé qu'il a 35 ans. De même, Sylvia, que ses parents abandonnent en « 17** », est élevée en Italie, dans une campagne où se trouve une marquise française émigrée et elle a 25 ans au début du roman, qui ne peut donc pas commencer après 1824.

601. *Ibid.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 2.

canton[602] », comme cela ne manque pas de choquer Clémence, à la suite de la description que lui fait Fernande des « lazzi soldatesques », cette Clémence qui plaint son amie d'avoir à se trouver un mari dans un château de Touraine, celui d'Eugénie, transformé en une véritable « tabagie[603] ».

Toute l'intrigue repose sur le caractère original de Jacques, futur époux de Fernande, ancien capitaine, héros problématique, d'une froideur que n'apprécièrent pas la plupart de ses co-officiers, d'une dualité de caractère qui déstabilise le lecteur : Jacques méprisant la guerre, mais blessé et décoré sur le champ de bataille au sein d'une armée où il est resté dix ans, ayant supporté d'une « manière vraiment héroïque [...] ses horribles souffrances de la campagne de Russie[604] »; Jacques exécrant le duel, mais se battant quatre fois, dont deux contre le même lieutenant Lorrain, bouffon méprisant son stoïcisme, d'abord humilié puis tué (à plus de quinze années d'intervalle). Avec aux lèvres le *Lila Burello* qu'imite parfaitement M. Borel, Jacques ne témoigne d'aucune douleur personnelle, comme l'explique à Fernande le vieux colonel :

> Quand il souffre beaucoup, tous ses témoignages de douleur et d'impatience se réduisent à cette petite chanson. Je la lui ai entendu faire en plusieurs occasions où je n'avais pas envie de chanter; à Smolensk, quand on m'a amputé deux doigts du pied, et quand on lui a retiré deux balles qui s'étaient logées entre deux de ses côtes, moi je jurais comme un damné, M. Jacques chantonnait[605].

Lorsqu'il a reçu sa décoration sur le champ de bataille, Jacques « avait l'air aussi indifférent à cela qu'il l'avait été à la caricature de Lorrain, au premier feu et à sa première blessure. Il reçut toutes les poignées de main d'un air franc et amical,

---

602. *Ibid.*, p. 3.
603. *Ibid.*, lettre IX, de Clémence à Fernande, p. 52.
604. *Ibid.*, lettre V, de Fernande à Clémence, p. 35.
605. *Ibid.*, p. 28.

mais sans montrer ni étonnement ni joie[606]. » En fait, le héros de Sand a fait la guerre dès l'âge de seize ans parce que tel était le souhait de sa famille, même s'il y est opposé; de la même façon, il exècre le duel, mais il se plie à sa « nécessité » sous la pression de ses camarades. Le colonel décrit à Fernande le rapport on ne peut plus problématique à la guerre et à l'armée de Jacques, qui s'y est trouvé durant la majeure partie de sa vie adulte :

> Il ne peut pas souffrir qu'on parle de guerre et qu'on raconte les campagnes qu'on a faites; il s'en va quand on commence à bavarder au dessert. Il ne s'enivre jamais, eût-il avalé de l'eau-forte. Il ne sort jamais de son sang-froid; cela le met dans une sorte de désaccord avec nous autres, et fait qu'il a toujours été estimé plutôt qu'aimé au régiment. Sans les services qu'il a rendus d'une manière toujours magnifique, on l'aurait détesté comme un mauvais camarade; car les militaires n'aiment pas ceux qui se taisent à table et qui ont l'air d'en penser plus long qu'eux[607].

C'est à se demander ce que le stoïque Jacques, une fois retiré du service, châtelain en Dauphiné, riche héritier, cherchant la solitude dans sa demeure entourée de bois à l'aspect sauvage, maudissant le monde, fait au début du roman parmi le groupe de vétérans du Tilly. De même, hormis les liens qui les unissent dans la souffrance partagée en Russie, on s'étonne de l'amitié qui l'attache au rustre colonel, qui semble une réplique du Delmare d'*Indiana* — il est à peine plus sympathique — et dont Jacques, quand il apprendra par lui l'infidélité de Fernande, se dira persuadé que, si elle l'avait trompé, le colonel « aurait tranquillement battu sa [propre] femme, et il n'eût peut-être pas rougi ensuite de la recevoir dans son lit, tout avilie de ses coups et de ses baisers[608] ».

Une fois marié et réinstallé en Dauphiné, sentant venir la fin du premier stade de la passion dans son ménage, Jacques appelle auprès de lui sa demi-sœur Sylvia,

---

606. *Ibid.*, p. 31.
607. *Ibid.*, lettre VII, de Fernande à Clémence, p. 45.
608. *Ibid.*, lettre LXXXI, de Jacques à Sylvia, p. 338.

sorte d'Obermann féminin, dont il dérange la vie d'ermite en Suisse. Abandonnant son amant Octave pour lequel elle s'est refroidie, Sylvia répond à l'invitation du héros. La lui présentant, dans un appel à une vie communautaire idyllique et autosuffisante, Jacques implore Fernande : « Vivons ensemble, aimons-nous, aimons-nous[609]. » Clémence se moquera de cette tentative de créer un idéal communautaire : elle traitera le groupe de « trinité romanesque[610] » qui ne pourra qu'être nuisible à la réputation de son amie Fernande, trinité qui s'élargira à Octave — venu tout d'abord retrouver Sylvia, mais qui transfère graduellement ses sentiments sur Fernande —, puis à Herbert, le confident d'Octave, sans compter les jumeaux qui naissent du ménage de Jacques.

Le problème le plus sensible de la petite communauté d'exception n'est certes pas l'unanimité qui règne entre ses membres à propos du bonheur et de la douceur de vivre qu'elle procure, qui sont peut-être en réalité les seuls sujets sur lesquels s'entendent les correspondants de ce roman polyphonique. Octave, bien avant d'en faire partie, y rêve dans une lettre à Herbert, sur le modèle de tant d'autres prédécesseurs « préromantiques » et romantiques : « Peut-être suis-je propre au mariage; j'aime les enfants, je suis doux et rangé, je crois que je ferais un très honnête bourgeois dans quelque ville du second ordre de notre paisible Helvétie. Je pourrais me faire estimer comme cultivateur et père de famille[611]. » Mais c'est plutôt le type contemplatif aristo-bucolique que celui de l'utilitarisme helvético-bourgeois, qu'on trouvait dans *Stanislas*, qui l'emporte chez Jacques le misanthrope. La journée type de la communauté est fort éloignée de tout principe extérieur et vise essentiellement à l'autosuffisance, particulièrement émotive. Voici comment la décrit Fernande à Clémence dans deux lettres qui se suivent :

---

609. *Ibid.*, lettre XXXV, de Fernande à Clémence, p. 167.
610. *Ibid.*, lettre XXXVI, de Clémence à Fernande, p. 169.
611. *Ibid.*, lettre XXXIX, d'Octave à Herbert, p. 192.

> Le reste de la journée s'est passé à courir et à faire de la musique. Le berceau de mes enfants est toujours auprès de nous, que nous nous mettions au piano ou que nous soyons assis dans le jardin. Octave a comblé mes jumeaux de caresses et de petits soins; il aime les enfants à la folie, et trouve les miens charmants; il les endort au son du hautbois d'une manière *magique*[612].

> Jacques [...] est [...] plus heureux depuis que nous vivons en famille. Je t'ai dit qu'Octave s'était installé à une demi-lieue d'ici, dans une petite habitation charmante où nous allons tous lui demander à déjeuner une ou deux fois par semaine. Pour lui, il vient tous les jours nous trouver. Il a eu cet été, pendant deux mois, un de ses amis, M. Herbert, un brave Suisse plein de franchise et de douceur. Nous ne faisions que chasser, manger, rire, aller en bateau, chanter; et quelles bonnes nuits de sommeil après toute cette fatigue et cette gaieté[613].

La version que donne Octave à Herbert, avant l'arrivée de celui-ci, est en parfait accord avec celle de Fernande :

> Je suis ému, content, actif; je m'amuse de tout; j'ai des envies de rire comme un enfant et des envies de gambader comme un jeune chien. Peut-être que j'ai enfin trouvé la manière de vivre qui me convient. Ne rien faire d'obligatoire, m'occuper doucement de dessin et de musique, habiter un beau et tranquille pays avec d'aimables amis, aller à la chasse, à la pêche, voir autour de moi des êtres heureux du même bonheur et remplis des mêmes goûts; oui, cela est une douce et sainte vie[614].

L'harmonie, telle que décrite par Fernande et Octave, est évidemment rehaussée à leurs yeux par le sentiment naissant qu'ils partagent, inconsciemment dans le cas de la jeune femme, consciemment dans celui d'Octave. À cela près, l'harmonie est essentiellement basée sur l'unanimité et la sympathie des membres de la communauté d'élection : « Quand on est plusieurs à s'aimer comme nous faisons,

---

612. *Ibid.*, lettre LII, de Fernande à Clémence, p. 237.
613. *Ibid.*, lettre LIV, de Fernande à Clémence, p. 243-244.
614. *Ibid.*, lettre LIII, d'Octave à Herbert, p. 239.

toutes les idées, tous les goûts deviennent communs à tous, et il s'établit une sympathie si vive et si complète qu'une seule âme semble animer plusieurs corps[615]. » Cette dernière remarque est parfaitement typique de la communauté intimiste, quasi sectaire, à laquelle ne semble pas croire — du moins à long terme — George Sand, qui fera échouer ce projet utopique.

Le second principe essentiel de cette vie communautaire consiste à rejeter les règles du raffinement et de l'étiquette et à suivre, en tout, la spontanéité et les mouvements du cœur : que ce soit dans les pratiques du dessin, du chant ou de la musique, la liberté absolue de jouer, d'entendre ou de représenter ce qui plaît est la règle première; le château de Jacques, s'il est moins bruyant et plus « cultivé » que celui d'Eugénie Borel, rejoint ce dernier dans l'absence d'étiquette et de manières; comme chez le colonel, où la maîtresse de maison permettait aux hommes de fumer, Octave est heureux d'être admis chez Jacques, « à cette table où il est permis de mettre les deux coudes, et d'où l'on peut se lever autant de fois qu'on veut pendant le repas[616] ».

Confidente peu réservée, Clémence a raison de s'inquiéter, du fond de son couvent de l'Abbaye-aux-Bois à Paris, de ce mode de vie qui ne peut réussir, selon elle, aux âmes faibles comme celle de son amie Fernande. Ne le laissant durer que quelques mois, le roman de Sand, un peu à la façon des *Wahlverwandtschaften* de Goethe, montre un exemple d'échec cuisant de cette utopie intimiste si opposée à l'idéal obermannien misanthropique et solitaire dont aurait dû se contenter le héros, premier responsable de l'échec puisqu'il est à l'origine du projet de réunir les jeunes gens. Une fois l'amour entre ceux-ci confirmé, Jacques, durant la montée de la tentation suicidaire accompagnant son voyage solitaire et à la suite de la mort de ses deux enfants, écrit à sa sœur :

---

615. *Ibid.*, lettre LIV, de Fernande à Clémence, p. 246.
616. *Ibid.*, lettre LVIII, d'Octave à Fernande, p. 259.

> Je ne suis pas encore assez vieux pour me détacher de tout et pour me consoler d'avoir tout perdu. Mon espérance est morte encore verte, et de mort violente; mais je ne suis plus assez jeune pour croire qu'elle puisse renaître. Cet effort est le dernier que mes forces morales m'ont permis. Je m'étais créé une famille, une maison, une patrie; j'avais rassemblé, sur un coin de terre, les deux seuls êtres qui me fussent chers, elle et toi. Dieu m'avait béni en me donnant des enfants. Cela eût pu durer cinq à six ans ! Notre vallée était si belle ! je prenais tant de soin pour rendre ma femme heureuse, et elle semblait m'aimer si passionnément ! Mais un homme est venu et a tout détruit; son souffle a empoisonné le lait qui nourrissait mes enfants. Oui ! j'en suis sûr, c'est son premier baiser sur les lèvres de Fernande qui les a tués, comme c'est son premier regard sur elle qui a tué son amour pour moi[617].

La liberté de fréquenter Octave, que Jacques se défend d'ôter à Fernande bien que ce soit son droit le plus absolu dans la société où évoluent les personnages de Sand, est à la base de l'intrigue et relève d'une conception du mariage élaborée dans ses lettres à Sylvia. Jacques refuse énergiquement de pratiquer le despotisme conjugal qu'une structure patriarcale lui permet de plein droit : « J'espère si peu en moi et en mon avenir, que je voudrais plutôt mourir et vous laisser tous heureux, que de conserver mon bonheur au prix de celui de l'un de vous[618]. » Tandis que les autres personnages tentent de comprendre l'attitude de Jacques qui a fui le foyer, Fernande croyant qu'il ignore son infidélité, Borel et Lorrain le jugeant faible, Octave discutant avec Herbert de son stoïcisme et croyant que Jacques joue le rôle d'un héros antique (lettre LXXVI), celui-ci, dans la lettre LXXXI à Sylvia, dévoile sa vision des choses, celle d'un féminisme masculin, absolument étonnant au XIXe siècle, dénonçant à la fois l'institution maritale et la violence conjugale :

> Si j'ai quelque autre vertu que mon amour, c'est peut-être une justice naturelle, sur laquelle aucun préjugé social, aucune considération personnelle, n'ont jamais eu de

---

617. *Ibid.*, lettre LXXXIX, de Jacques à Sylvia, p. 365-366.
618. *Ibid.*, lettre LX, de Jacques à Sylvia, p. 266.

> prise. Il me serait impossible de conquérir un bonheur quelconque par la violence ou la perfidie, sans être aussitôt dégoûté de ma conquête. Il me semblerait avoir volé un trésor, et je le jetterais par terre pour m'aller pendre comme Judas. Cela me paraît le résultat d'une logique si inflexible et si absolue, que je ne saurais me glorifier de n'être pas une brute semblable aux trois quarts des hommes que je vois. [...] Il y a des hommes qui égorgent sans façon leur femme infidèle, à la manière des Orientaux, parce qu'ils la considèrent comme une propriété légale. D'autres se battent avec leur rival, le tuent ou l'éloignent, et vont solliciter les baisers de la femme qu'ils prétendent aimer, et qui se retire d'eux avec horreur ou se résigne avec désespoir. Ce sont là, en cas d'amour conjugal, les plus communes manières d'agir, et je dis que l'amour des pourceaux est moins vil et moins grossier que celui de ces hommes-là[619].

Si son suicide est rapporté comme un geste purement altruiste, Jacques n'a pas le choix de s'enlever la vie, parce que son unique autre choix serait d'assumer le pouvoir du despote que toute la société l'encourage à exercer, mais qui va à l'encontre de sa pensée. C'est le dilemme essentiel de ce roman.

Or, la critique de Napoléon par le héros se situe au moment précis du récit de George Sand où Jacques refuse justement de jouir du droit absolu du mari, en laissant le champ libre à l'amant. Jacques, qui n'a jamais refusé de se battre tant qu'il était officier, quoiqu'il fût contre la guerre, ne veut pas entrer dans cette nouvelle « bataille ». Les réflexions sur sa vie conjugale se mêlent dès lors aux réminiscences de sa vie militaire, qu'elles éclairent. Comme le héros anonyme de M^me^ Gacon-Dufour envoyant ses missives bien après son retour en France, évitant la « lettre de tranchée » et offrant des réflexions rétrospectives plutôt que dans le feu de l'action, c'est presque deux décennies plus tard que Jacques s'exprime sur les sentiments qui l'habitaient durant la guerre. Ces sentiments renaissent au retour du héros de ses pérégrinations sur les lieux où il combattit :

---

619. *Ibid.*, lettre LXXXI, de Jacques à Sylvia, p. 337-338.

> J'ai traversé, il y a quelques jours, un champ de bataille où je me suis trouvé, pour la première fois, au milieu du sang, du feu et de la poussière, il y a une quinzaine d'années; j'étais jeune alors, et une belle carrière s'ouvrait devant moi, si j'avais su en profiter. C'était un temps de gloire et d'enivrement pour mes compagnons. Je me souviens que je passai la nuit de la veillée sur un de ces toits de chaume [...]. J'étais à mi-côte de la colline; j'avais sous les yeux une arène magnifique : le camp français à mes pieds, les feux de l'ennemi au loin, et Napoléon, général, au milieu de tout cela. Je fis bien des réflexions sur cette destinée qui s'offrait à moi, et sur cet homme de génie qui commandait à tant de destinées. Je me trouvai froid au milieu de ces travaux sanglants et de cette gloire funeste; seul peut-être dans l'armée je ne regrettai pas de ne pas être Napoléon[620].

Cette affirmation du rejet de toute identification avec le général rappelle la scène historique écrite en 1831 par la baronne Dudevant (sur le point de devenir George Sand), intitulée *Une conspiration en 1537*, texte essentiel à la genèse du *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset qui s'en est directement inspiré. Aurore Dudevant-George Sand fait dire à Lorenzo, qui s'explique à sa sœur sur le meurtre de son cousin, le duc de Florence : « Je n'ai pas tué cet homme pour mettre la couronne ducale sur ma tête. Je l'ai tué parce que je le haïssais mortellement, et qu'il avait voulu m'avilir, parce que c'était la pensée unique de tous mes jours, le rêve de toutes mes nuits, le besoin qui dévorait mon âme, *le but de ma destinée*[621]. » Jacques non plus n'a rien de l'ambition du conquérant; il formule même le souhait, pour ce qui est de Napoléon, d'en être clairement dissocié. Ce n'est pas tant par un esprit de pacifisme plus ou moins flou que Jacques exècre la guerre, c'est parce qu'elle est née du despotisme; c'est l'être au sommet de la hiérarchie abusant de son pouvoir que récuse et que veut anéantir le héros de George Sand. Ainsi apparaît chez Jacques son désir passé d'assassiner l'empereur, non pour prendre sa place, mais

---

[620]. *Ibid.*, lettre XCVI, de Jacques à Sylvia, p. 391.

[621]. Cité par Michèle Hecquet dans « Sand tyrannicide », dans *Le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger, Actes du X^e Colloque International George Sand (Debrecen, juillet 1992)*, Debrecen (Hongrie), Kossuth Lajos Tudomanyegyetem, 1993, p. 93, nous soulignons.

pour arrêter les souffrances auxquelles la guerre condamnait les peuples et pour mettre fin au despotisme d'un homme qui entravait la liberté d'autres hommes. Du même coup se résout l'énigme de son caractère :

> J'acceptai les horreurs de la guerre avec la force d'âme que donne la raison à celui qui ne veut pas reculer; mais en galopant le lendemain sur ces crânes que brisait le pied de mon cheval, sur ces cadavres qui gémissaient encore, je me sentis pénétré d'une haine si profonde pour les hommes qui appelaient cela la gloire, et d'une aversion si insurmontable pour ces scènes hideuses, qu'une pâleur éternelle s'étendit sur mon visage, et que mon extérieur prit cette glaciale réserve qu'il n'a jamais perdue depuis. Dès ce jour, mon caractère rentra en lui-même : je fis une espèce de scission avec mes pareils, je me battis avec désespoir et une répugnance qu'ils appelaient du sang-froid, et sur lesquels je ne m'expliquerai jamais avec eux; car ces brutes n'eussent pas compris qu'il pût se trouver parmi eux un homme qui n'aimât pas la vue et l'odeur du sang. Je les voyais se prosterner autour de l'ambitieux qui ouvrait tant d'artères et se nourrissait de tant de larmes; et quand je le voyais, lui, marcher sur ces morts au milieu des nuées de vautours qu'il engraissait de chair humaine, *j'avais envie de l'assassiner*, afin d'être maudit et massacré par ses adorateurs[622].

Le rapport que Jacques amène le lecteur à établir entre la critique du despotisme conjugal et celle du despotisme politique passe entre autres par un vocabulaire commun. « Brutes » et hommes, auxquels s'oppose Jacques dans la lettre XCVI que l'on vient de lire, ressemblent — ne sont-ce pas justement les mêmes ? — à ceux qui battent leur femme, mentionnés dans un passage de la lettre LXXXI citée plus haut. L'identification de Jacques aux femmes se fait entendre dans les expressions employées par lui. Jacques a la même « répugnance », le même « désespoir », la même « résignation » à se battre qu'elles ont à se donner à celui qui se prétend leur maître et qui les empêche d'avoir un amant librement choisi. En s'ôtant la vie, Jacques ne fait pas que tuer le tyran potentiel en lui, seule solution qui lui soit

---

[622]. George Sand, *op. cit.*, lettre XCVI, de Jacques à Sylvia, p. 391-392, nous soulignons.

offerte, il montre qu'il s'inscrit dans une lutte globale contre toute forme de despotisme.

Enfin, le fantasme tyrannicide, confiné dans le roman de Sand à l'avant-dernière lettre, loin d'être un détail isolé dans l'œuvre de la romancière, rappelle une topique récurrente, particulièrement dans ses premiers textes. Dans un article fort éclairant intitulé « Sand tyrannicide », Michèle Hecquet se penche sur cette rêverie active, explique-t-elle, dans des « lambeaux enfouis », « sous une forme morcelée, disséminés dans l'œuvre[623] », et uniquement dirigée contre Louis-Philippe et Napoléon Ier. Par un curieux hasard, comme le rappelle Hecquet, George Sand, dont le patronyme pseudonymique vient de la partition du patronyme de Jules Sandeau, qui était son collaborateur en 1831, porte également le nom d'un jeune patriote allemand, Karl-Ludwig Sand (1795-1820), qui avait tué d'un coup de poignard l'écrivain Auguste Kotzebue (1761-1818), agent méprisé de la Russie, en mars 1819; condamné à mort par l'empereur Alexandre, Karl Sand, ennemi du despotisme, devint héros national et martyr[624]. Or, en plus d'*Une conspiration en 1537*, jamais édité de son vivant, George Sand publie une première collaboration en 1831 avec Jules Sandeau, *le Commissionnaire*, que Delatouche leur commanda, en le faisant paraître comme l'ouvrage posthume d'un certain Alphonse Signol, auteur à succès de l'éditeur Renault. Si le nom de Sand n'apparaît pas sur la page de titre de ce livre, il est toutefois dans le récit dont le personnage principal se nomme Frédéric Sand, « synapse », selon Hecquet, de Karl Sand (dont Aurore Dudevant et Jules Sandeau racontent l'histoire romancée) et de Frédéric Staps, jeune homme fusillé à l'âge de dix-sept ans pour avoir tenté d'assassiner Napoléon Bonaparte en octobre 1809. La romancière n'est pas sans connaître la destinée de Staps, son

---

623. Michèle Hecquet, *loc. cit.*, p. 89.

624. Dans son *Histoire de ma vie*, Sand, qui dit avoir reçu d'Allemagne des lettres où on la priait d'établir sa parenté avec le jeune fanatique, explique la réputation qu'elle a au début de sa carrière dans ce pays comme essentiellement due à son pseudonyme (*Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 139).

histoire faisant l'objet d'un drame à succès, écrit par Dupeuty et Régnier et joué à Paris en 1830 et 1831, *Napoléon ou Schoenbrunn et Sainte-Hélène*, à la fin duquel, contrairement aux événements véridiques, l'empereur se montre magnanime avec le jeune terroriste en le remettant à la justice autrichienne et en demandant sa grâce à l'empereur François. Par ailleurs, George Sand commencera en 1835 un roman jamais paru et qu'elle détruira en 1864, *Engelwald*, reprenant l'histoire de Frédéric Staps qu'elle clôt, fidèle à la réalité, par son exécution. *Une conspiration en 1537* et *Engelwald* n'ayant jamais été publiés, Michèle Hecquet conclut que ces textes « n'infirment pas la condamnation de la violence politique à laquelle Sand s'est presque constamment tenue : car le geste offensif du jeune terroriste est suicidaire, et les fantasmes de tyrannicide ne sont [...] que des tentations de l'imaginaire[625] ». Nous pourrions ajouter que, dans un roman comme *Jacques* — dont le but n'est pas l'élimination violente des despotes —, l'ancien fantasme tyrannicide dont fait part le héros à sa sœur s'inscrit dans une réflexion générale chez une auteure qui a toujours été sensible à la tyrannie tant politique que conjugale ou familiale. On pense à la multitude d'héroïnes manipulées et violentées que contient son œuvre, non seulement par des hommes ordinaires, mais aussi par des chefs d'État, parmi lesquels Frédéric de Prusse, auquel est confrontée Consuelo dans le roman de 1842.

*Jacques*, roman qu'Hecquet ne mentionne pas dans son article, est à coup sûr une de ces œuvres où le fantasme tyrannicide est loin de n'être qu'un simple détail, le roman épistolaire de Sand étant écrit et paraissant entre les deux textes de 1831, *Une conspiration en 1537* et *le Commissionnaire*, et celui de 1835, *Engelwald*. En fait, le non-assassinat de l'Empereur est ce qui fait de Jacques un antihéros, ce qui l'empêche de s'inscrire dans une Histoire qui est de toute façon rejetée par l'ensemble des personnages et correspondants. En effet, comme nous le verrons également chez M^me^ Gacon-Dufour, Sand se livre à une critique de l'orgueil et de

---

625. Michèle Hecquet, *loc. cit.*, p. 95.

l'ambition des grands d'inscrire leur nom dans l'Histoire, en une époque dite glorieuse où se commettent les pires barbaries. Ainsi que l'écrit Sylvia à Jacques,

> Quand un homme comme toi naît dans un siècle où il n'y a rien à faire pour lui; quand, avec son âme d'apôtre et sa force de martyr, il faut qu'il marche mutilé et souffrant parmi ces hommes sans cœur et sans but, qui végètent *pour remplir une page insignifiante de l'histoire*, il étouffe, il meurt dans cet air corrompu, dans cette foule stupide qui le presse et le *froisse* sans le voir[626].

On ne peut pas être plus explicite que Sylvia quant au rejet de toute une génération — « ces hommes sans cœur et sans but », « cet air corrompu », « cette foule stupide » — par l'individu — « apôtre », « martyr », « mutilé ». Si Jacques et Sylvia rejettent définitivement la communauté utopique à laquelle ils ne croient pas, c'est pour y préférer, comme les plus pessimistes des romantiques, la mort et le suicide.

### *De la critique du despotisme à l'intimisme*

Mme Gacon-Dufour, comme George Sand, lie la critique du despotisme politique et la critique du despotisme d'un sexe sur l'autre, celui-ci autorisé par la structure patriarcale. En revenant à cette première auteure, nous verrons maintenant comment, dans *l'Héroïne moldave*, se forme la petite communauté utopique : elle doit être conçue comme une suite logique de la réflexion critique du héros, dans une relation de cause à effet que nous interprétons comme un problème d'époque, étant donné la transformation de l'espace public et la nécessité grandissante d'un repli sur les origines et les petits groupes. On parlera dès lors d'un nouvel intimisme.

---

[626]. George Sand, *op. cit.*, lettre XCV, de Sylvia à Jacques, p. 389, nous soulignons.

On connaît déjà, depuis *Indiana* (1832), la position de Sand, qui remet en question le pouvoir absolu du mari. Marie-Armande Gacon-Dufour s'est également prononcée à ce sujet et, pour les lecteurs de l'époque férus de polémiques d'ordre sexuel, elle est loin d'être une inconnue. En 1787, elle répondait déjà violemment, dans son *Mémoire pour le sexe féminin contre le sexe masculin*, aux *Réflexions d'un jeune homme* (1786) du chevalier de Feucher, qui imputait aux femmes et à leur influence dans la société française la décadence de la fin de siècle. Mais c'est sa *Réponse* à Sylvain Maréchal et à son *Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes* (1801), écrit durant la rédaction de l'imposant Code civil de 1804, qui fit le plus de bruit. La querelle, dont l'importance a été soulignée par Michel Delon[627] et Geneviève Fraisse[628], sera transposée dans les romans de Mme Gacon-Dufour écrits durant à la même époque. Ainsi, une nouvelle historique, *la Femme grenadier* (1801), qui peint une femme qui se fait soldat par républicanisme et par amour, est également considérée par Fraisse comme une réponse à une nouvelle de ce même Sylvain Maréchal, *la Femme abbé* (1801), dans laquelle, par amour d'un prêtre, une jeune fille se fait novice. De même, amorçant une critique du despotisme tant politique que conjugal, Mme Gacon-Dufour évite dans *l'Héroïne moldave* toute référence à Napoléon, mais elle multiplie les exemples historiques de despotisme politique qui ne peuvent qu'y ramener le lecteur. Examinons ici quelques-uns de ces exemples en nous rapportant à un des épisodes les plus importants du roman, épisode à la structure étonnante.

Dans le village qui les a recueillis alors que Saint-Vigord et le guide étaient blessés, les héros rencontrent le jeune homme leur ayant apporté la corbeille de vivres : même s'il se fait appeler Pétrowits, on saura plus tard qu'il s'agit en réalité

---

[627]. Michel Delon, « Combats philosophiques, préjugés masculins, et fiction romanesque sous le Consulat », *Raison présente*, 67, 1983, p. 54-61.

[628]. Geneviève Fraisse, *Muse de la raison. La Démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa, coll. « Femmes et Révolution », 1989, p. 37.

d'Élisabeth, la fille de leur ancien hôte, le bourgmestre de Jassy, Palinsky; elle leur fait part de son désir d'entrer à leur service. La troupe, formée au départ du colonel, de Saint-Vigord et du guide, se trouve dorénavant enrichie de Pétrowits et d'un nouveau guide moldave, et elle repart en direction de Tobolsk. Sur sa route, elle doit traverser une forêt où, forcée par l'hiver et la neige, elle séjourne dans une grotte durant une période de six semaines. Ce séjour est relaté dans les longues lettres VII, VIII et IX qui, les trois ensemble, occupent les deux tiers du roman[629], la lettre VIII faisant à elle seule plus d'un volume. Les héros trouvent encore dans la forêt un serviteur du comte de Paulauwitsky, gouverneur de Moldavie en exil rencontré plus tôt, que son maître avait cruellement refusé de secourir lorsqu'ils franchissaient ensemble la forêt et qu'il avait fait une chute de cheval. Ils l'invitent à passer l'hiver dans la grotte en leur compagnie.

Au fil des jours, mais surtout durant les longues veillées passées dans la grotte, les six personnages — les deux officiers français, les deux guides moldaves, le serviteur et Élisabeth alias Pétrowits vivent dans une fraternité égalisatrice du fait de la vie naturelle qui s'impose à eux, les dichotomies rigides entre conditions, sexes et nationalités s'effaçant dans la proximité des êtres. Favorisant un huis clos « positif », comme nous l'avons vu plus tôt, lieu de communion et de communication, sanctuaire de l'intérieur, la grotte — c'est ce qui nous intéressera ici — est le lieu de trois récits oraux par trois personnages différents : Pétrowits, Saint-Vigord et Paulinskof, un des deux guides moldaves.

Ce dernier, un soir après souper, entame un premier récit[630], *l'Histoire de l'homme de la forêt du démon*, épopée survenue quelques années plus tôt à un Français, le chevalier de Longueuil, qui, amoureux de la sœur du gouverneur de Jassy, s'était réfugié dans la forêt même où se trouvent les compagnons pour

---

[629]. Les lettres en question occupent l'espace suivant : lettre VII (t. I, p. 154-216), lettre VIII (t. I, p. 217 à t. III, p. 76), lettre IX (t. III, p. 77-141).

[630]. Voir les lettres VII (t. I, p. 210-216) et VIII (t. I, p. 220 - t. II, p. 38).

échapper aux tentatives de meurtre du frère. Dans ce récit, le narrateur doit remonter deux générations dans les familles du bourgmestre Palinsky et du gouverneur Paulauwitsky, liées par une haine transmise de génération en génération, haine alimentée, il faut le dire, par le despotisme et l'abus de pouvoir des différents gouverneurs Paulauwitsky qui se sont succédé. Pétrowits, que l'on croit encore un garçon, compatriote du conteur Paulinskof, remontera par la suite à la source de cette haine dans son propre récit[631], *l'Histoire de la famille Palinsky*, lorsque l'aïeul du comte Paulauwitsky et celui de Palinsky, compagnons d'études et d'armes, se sont brouillés pour une affaire de cœur et d'honneur, à l'époque de l'impératrice Catherine et de l'annexion de la Crimée. Ces récits, relevant à première vue de la fable locale, acquerront tout leur sens quand les personnages, à la fin du récit-cadre, à la lettre XII, apprendront que leur jeune compagnon Pétrowits est en réalité Élisabeth, fille du bourgmestre Palinsky, ayant fui à la suite de l'incarcération de son père provoquée par les calomnies de l'actuel gouverneur, descendant direct du gouverneur de la fable racontée[632].

Le récit central, et le plus long, est assumé par Saint-Vigord et occupe à lui seul plus d'un des trois volumes du roman[633]. Voici comment se fait, dans la lettre VIII, le passage d'une narration orale à l'autre, de celle de Paulinskof à celle de Saint-Vigord :

> Le récit de Paulinskof nous avait très intéressés. Le temps s'était écoulé rapidement, car tu penses bien qu'il ne nous le fit pas dans une soirée; et nous eussions désiré qu'il eût quelques autres histoires à nous raconter.
>
> Nous passâmes encore beaucoup de jours dans une inaction fatigante. Le temps avait paru moins long à Saint-Vigord, qui avait écrit le récit de Paulinskof, et le

---

631. Voir la lettre IX (t. III, p. 89-141).

632. Ce n'est que beaucoup plus loin dans le roman, de retour au récit-cadre, que le lecteur apprend la filiation entre les trois récits imbriqués et le récit principal, filiation qui s'inscrit à la fois dans l'histoire nationale des héros moldaves, français et russes, et dans l'histoire personnelle de la famille Palinsky.

633. Du tome II, p. 41, au tome III, p. 74.

> traduisait en langue russe et moldave, afin, disait-il, de faire connaître dans toute l'étendue de cet empire, la méchanceté du comte Paulauwitsky. Moi je proposai à Pétrowits de lui montrer les langues française et italienne. Nos deux guides jouaient aux cartes; nous nous couchions de bonne heure, et nous faisions en sorte d'attendre le printemps avec le plus de patience possible.
>
> Saint-Vigord voulut nous raconter aussi une histoire : « La mienne, nous dit-il, ne sera pas aussi noire que celle du démon de la forêt; cependant le fond de cette anecdote est vrai en ce qui concerne la partie historique.
>
> Le reste est embelli pour tâcher d'inspirer un peu d'intérêt aux lecteurs ou auditeurs, tels que vous êtes maintenant. Écoutez[634]. »

Comme on peut le voir, le récit, à titre de divertissement de veillée, est entouré d'une atmosphère rituelle au centre des autres préoccupations de la communauté de la grotte que nous avons soulignées plus tôt : lecture, apprentissage des langues, vie saine, mais aussi rédaction par Saint-Vigord du récit de Paulinskof en trois langues (russe, moldave, français) dans le but de mettre au jour la tyrannie de Paulauwitsky, tyrannie qui est le thème commun aux trois récits imbriqués et dont tout le roman est une sévère dénonciation.

La narration par le sergent Saint-Vigord de l'*Histoire de Sophie de Mansfield* au centre du roman de M^me^ Gacon-Dufour s'appuie sur l'utilisation, entre autres, de neuf lettres qui forment une espèce de roman par lettres à l'intérieur de la seule lettre VIII. Racontant une anecdote entendue au fort de Jassy et qu'il a entrepris d'écrire sans savoir qu'elle a un lien avec les récits de ses compagnons de fortune, le narrateur transporte ses auditeurs — et ses lecteurs — au siècle précédent, alors que Frédéric le Grand de Prusse envahit la Saxe. Sa narration, dont la longueur semble excessive dans un roman par lettres racontant une expédition vers la Sibérie, participe de cette tendance de tout le texte de M^me^ Gacon-Dufour à s'éloigner de l'actualité politique par différentes stratégies narratives. De plus, en

---

634. M^me^ Gacon-Dufour, *op. cit.*, lettre VIII, t. II, p. 38-40.

présentant un récit antérieur de deux générations au récit principal, mettant en scène un despote célèbre, Frédéric, à un auditoire composé des victimes françaises d'Alexandre, le tsar de Russie, des victimes russes et moldaves de Napoléon et des victimes du gouverneur de Jassy, l'auteure, qui a déjà mentionné la Grande Catherine et les Paulauwitsky, des tyrans de province, multiplie de façon évidente les situations de despotisme, relativisant en quelque sorte celle vécue par les occupants de la grotte.

Héroïne aux traits sandiens, Sophie de Mansfield est une jeune Saxonne, de famille aristocratique mais pauvre. Pour gagner la vie de sa famille, elle dessine des modèles pour une fabrique de porcelaines à Dresde, l'une des plus célèbres d'Europe, lorsque Frédéric envahit et annexe ce petit État. Dans son projet de placer Berlin sur la carte européenne de la production artistique, l'empereur transfère dans la capitale prussienne la fabrique saxonne et tous les artistes qui y sont rattachés; Sophie se voit obligée de quitter à la fois ses parents et son fiancé. Sous la pression d'une famille noble berlinoise, influente auprès du monarque et prise d'amitié et d'estime pour le travail de Sophie de Mansfield, Frédéric lance un concours parmi tous les porcelainiers de la fabrique, dont l'objectif est la création d'un vase pouvant entrer en compétition avec les chefs-d'œuvre anglais et italiens et dont le prix sera la liberté de l'artiste exécutant. Saint-Vigord explique :

> Pensant que Frédéric voulait que sa manufacture l'emportât sur celles des autres souverains, et qu'enfin le prince userait de clémence envers elle, pour la récompenser de ses travaux; elle se surpassait dans ses dessins. Elle venait d'en terminer un, pour une grande jatte, représentant une famille malheureuse qui implorait la justice du roi.
> Frédéric était d'une ressemblance frappante.
> Auprès de lui, elle avait figuré la Discorde secouant ses brandons et retenant la main du roi prêt à signer la grâce des malheureux qui le suppliaient.
> Au bas était écrit :

*L'indulgence est la première vertu des souverains*[635].

C'est peut-être dans cette jatte que se trouve la principale clé du roman, l'interprétation que l'on peut en proposer en fonction de la critique voilée du despotisme. Sophie de Mansfield offre dans le roman de Mme Gacon-Dufour un exemple fécond de résistance féminine à la tyrannie, d'une résistance dépourvue de violence, mais qui s'exprime dans un langage empreint de fierté personnelle et qui s'appuie sur les valeurs de droit et de liberté. Malgré la célébrité qu'elle connaîtra finalement à Berlin, elle n'oubliera jamais l'injustice première dont elle fut victime. Son talent supérieur attire l'attention d'un monarque puissant, en l'occurrence le Grand Frédéric, et elle ose lui tenir tête en plusieurs occasions, gardant la dignité de celle qui n'est soumise que physiquement et faisant preuve de volonté individuelle dans son unique projet, retrouver sa famille. Les hasards de l'intrigue lui feront connaître la lâcheté de son fiancé saxon, tandis que la famille berlinoise qui l'a pratiquement adoptée acceptera, malgré sa pauvreté, de l'unir au fils aîné du clan. Ne serait-ce que pour sa vertu, ses qualités morales et sa confrontation avec Frédéric le Grand, sa destinée peut rappeler la Consuelo de Sand. Là comme ici, la supériorité féminine, loin de rien devoir au rang social, se fonde sur la supériorité naturelle, intellectuelle et artistique de celle qui, grâce à ses seuls attributs, peut finalement connaître une élévation exceptionnelle dans la hiérarchie de la société.

De plus, l'importance de l'*Histoire de Sophie de Mansfield*, de ce récit oral accompagné de lettres et imbriqué au centre d'autres récits oraux dans l'épisode de la grotte de la lettre VIII, elle-même au centre du roman, est souligné par le parallèle avec l'aventure d'Élisabeth Palinsky, héroïne du récit-cadre, qui elle aussi rappelle Consuelo et d'autres héroïnes sandiennes : son travestissement lui permet

---

[635]. *Ibid.*, p. 123-124.

de partager le destin d'une troupe masculine et d'effectuer un long itinéraire à pied, dans une optique féministe de liberté.

Mais à quoi tient donc en 1818, chez Mme Gacon-Dufour, cette rencontre entre l'intime, cet espace privé et idéal de la grotte, et le public, cette critique du despotisme politique ? Pourquoi chez toutes nos romancières, d'ailleurs, cette importance accordée à la petite communauté utopique, qui semble irrémédiablement un problème d'époque ? Patrick Coleman, s'intéressant, dans un article intitulé « Intimité et voix narrative dans *Corinne* », à l'association de l'intimité (apparue au tournant des Lumières) et de l'espace public dans les romans de Mme de Staël, avance que « c'est la Terreur, et ensuite le despotisme de Napoléon [qui] ont transformé la structure des discours sociaux[636] ». Selon Jürgen Habermas, explique Coleman, « le domaine de la vie privée (relations économiques, vertus domestiques du père de famille, conversations philosophiques des salons) se transforme en un champ de publicité critique face à une autorité royale de plus en plus perçue, malgré son prestige, comme le masque de l'arbitraire et du vice secret[637] ». Aux « individus qui quittent l'intimité de leur chambre pour l'espace public du salon » dont parle Habermas, Coleman ajoute « ceux qu'on appelle toujours des “particuliers” [et qui] ressentent le besoin de recréer en retrait de la frontière entre sphère privée et sphère publique [...] un nouveau domaine de l'intime[638] ». Coleman ajoute :

> L'espace intime prendra un autre sens après la Révolution, laquelle, tout en s'inspirant du Rousseau politique, confirmera les soupçons du promeneur solitaire en confondant vie privée et vie publique dans le gouvernement sans nuances de la Vertu. Réduite à la domesticité de la famille, la vie privée (et avec elle la femme) ne pourra plus jouer le rôle de critique auquel elle pouvait prétendre dans l'Ancien

---

636. Patrick Coleman, *loc. cit.*, p. 58.
637. *Ibid.*
638. *Ibid.*, p. 58-59.

> Régime finissant. La critique du pouvoir va désormais se formuler en d'autres termes que ceux des philosophes des Lumières : le sentiment intérieur, le sacrifice, le deuil formeront les bases, non seulement d'une critique transcendantale [...], mais d'une nouvelle philosophie dynamique de l'histoire qui permettra de comprendre la succession des régimes, car chacun d'eux *n'aura qu'un temps*. Les écrits politiques de Mme de Staël et surtout de Benjamin Constant marqueront une étape importante de l'évolution de cette pensée[639].

Ainsi, et comme nous l'observons depuis les romans de l'Émigration en passant par les romans européens, un renversement s'est graduellement opéré au tournant du siècle par la succession rapide des bouleversements sur le plan politique, un renversement où les sphères publique et privée qui se redéfinissent et se réorganisent dans des espaces différents, voient leurs limites se modifier. Le nouvel espace intime, Coleman le fait voir, ne suppose toutefois pas l'exclusion de l'actualité ou de l'Histoire, mais leur critique, peut-être plus subtile, s'illustre dans un changement de mode de vie qui exige un autre genre de vie en communauté.

Dans le même sens que Coleman, l'historienne Michelle Perrot, dans l'*Histoire de la vie privée*, explique l'importance du privé au XIXe siècle entre autres par « la pesée du politique. Le despotisme des États totalitaires [a] conduit à réfléchir aux mécanismes du pouvoir et à chercher dans les contrepoids des petits groupes, voire des individus, des résistances efficaces, des parades nécessaires au contrôle social[640]. » Comme les romans de l'Émigration et les romans européens, *l'Héroïne moldave* et *Jacques* sont deux récits qui se tiennent en apparence hors du temps et de l'espace, loin d'épisodes historiques marquants ou cherchant à s'en éloigner, à l'abri d'une actualité tragique ou déprimante. Néanmoins, leurs lettres décrivent des voyages et des événements historiques passés. Devenus contemplatifs, les héros romantiques vivent moins l'actualité, mais ils réfléchissent sur le passé et ses

---

639. *Ibid.*, p. 59.

640. Michelle Perrot, « Introduction » à l'*Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby, Paris, Seuil, 1987, p. 9.

leçons, impuissants pour ce qui est de certains, comme Jacques, pour d'autres confiants en une forme de communauté utopique plus ou moins retirée du monde, comme le héros jamais nommé de M^me^ Gacon-Dufour. La critique du despote se fait à l'aide de stratégies atténuantes en surface, mais présentes en sous-main. Par exemple, le fait que le héros apprenne les langues française et italienne à Élisabeth alias Pétrowits dans la grotte, alors qu'il la croit encore homme, est significatif chez celle qui, dans un pamphlet, s'était insurgée contre le *Projet de loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes*.

Daniel Madelénat, dans son essai intitulé *l'Intimisme*, date du XIX^e^ siècle l'apogée d'une tendance provoquée par l'œuvre des philosophes des Lumières, la montée de la classe bourgeoise et le souci d'introspection naissant. Ces phénomènes assurèrent le succès du journal intime et accordèrent une importance nouvelle à une quotidienneté familière et familiale. On peut trouver dans les textes que nous avons lus, depuis les petites communautés d'émigrés représentées au début de notre corpus, certaines caractéristiques de cet « intimisme », tel que le décrit Madelénat et qui se constitue à l'encontre de tout ce qui est extérieur :

> [L'intimiste] met [...] en œuvre une morale pratique : il décrète un terme à la quête des causes et à la chasse au bonheur, il arrête la prolifération des connexions et la dispersion du regard, il reconquiert une demeure habitable et sédative. En une régression « ptoléméenne » à une cosmogonie égocentrée, l'élan vital se freine et se comprime, les droits du moi se revendiquent, non pour se durcir en égoïsme ou en narcissisme, mais pour s'accorder à un milieu choisi : assimilation sans absorption, homéostasie sans osmose. Coquille protectrice, le *home* oppose sa paisible clôture à l'assaut désordonné de l'extériorité, en autorisant des transgressions agréables (la confidence, la communication littéraire)[641].

---

[641]. Daniel Madelénat, *l'Intimisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, p. 49.

Dans cette description se retrouveraient à la fois le ménage que formèrent les d'Armilly émigrés, la communauté fondée dans une campagne suisse par Stanislas, celles de Nelmur et Flaminie, de Jacques, de la grotte moldave. Dans chacun de ces cas, le spirituel se spatialise, on adhère à un projet commun (où importent l'étude, la littérature et les langues) et à un « nous » valorisé, dans un lieu essentiellement rural, qui est le point de rencontre des individualités. Cette utopie récurrente prend les traits d'une *retraite* destinée à protéger de l'extérieur et dont il faut rappeler qu'elle se donne à lire dans des romans épistolaires féminins, ce genre doublement mis en retrait de l'institution littéraire au début du XIXe siècle.

* * *

De l'Émigration et des autres départs (errance sentimentale, tourisme, guerre), les aristocrates rentrent transformés. Ayant quitté, avec la France, sa culture fortement socialisée, ils réintègrent leur nation dans des lieux différents ou vus différemment, le petit domaine rural regagnant de son intérêt; ils aspirent à une culture de l'intime et de l'individuel, à un cadre social restreint. En ce sens, les derniers romans par lettres féminins ne sont pas que des « romans du retour », ils sont également ceux d'une création utopique, qui reprend les utopies provisoires de l'Émigration, de la villégiature et de la troupe de prisonniers, même si certains, les plus pessimistes et les plus romantiques postulent l'échec de l'utopie (tels certains romans européens) en un dénouement marqué par le suicide.

Avec les dernières œuvres de Mme de Genlis, le roman épistolaire se rallie plus ou moins à un Ancien Régime mythique qu'il semble ne jamais vouloir perdre de vue et où spiritualité commune, partage du même lieu et complémentarité des fonctions entre groupes différents s'effectuent dans l'harmonie. Reprenant le *topos* préféré de son auteure, *Palmyre et Flaminie* montre qu'une éducation sérieuse peut

faire revenir les aristocrates à cette harmonie première — féodale — entre les conditions, retour qui suppose un abandon de la courtisanerie, vue comme la cause première du mécontentement populaire et de la Révolution. *Correspondance de deux jeunes amis*, quant à lui, retrace l'histoire de ce passage, de cette trahison par la noblesse du « pacte social » et de la cohabitation des ordres. Dans un roman où la formule épistolaire est essentiellement le support à d'anecdotes et de nouvelles littéraires présentant les différentes phases d'une histoire, la toile de fond sociohistorique du récit-cadre est cette société de la Restauration que la romancière trouve insipide. M^me^ de Genlis y oppose le portrait d'un Moyen Âge, sorte d'âge d'or de la féodalité où la supposée complémentarité des conditions est magnifiée, à celui de l'après-Révolution, période durant laquelle l'ancien émigré est amené à réfléchir tant à la rupture de la première alliance sociale qu'à une nouvelle forme de collaboration.

Bien que les personnages principaux de *l'Héroïne moldave* de Marie-Armande Gacon-Dufour et de *Jacques* de George Sand aient été des officiers de la Grande Armée, les deux romans montrent une volonté de se soustraire à l'actualité, tant sur le plan de la diégèse que de la technique narrative. Les lettres-Mémoires du héros anonyme de la première sont écrites à la toute fin de l'action et portent surtout sur des épisodes de sa vie datant de la débâcle de Russie. Ces épisodes sont eux-mêmes placés hors de l'histoire, le héros relatant son trajet vers un camp de Sibérie avec des compagnons (de conditions, nationalités et sexes différents) qui formeront un petit groupe autosuffisant dans des lieux sauvages, hors de toute civilisation, petit groupe qui se recréera chez le héros lors du retour en France au moment du dénouement. Vétéran de l'armée napoléonienne, Jacques favorise également dans son domaine de province l'épanouissement d'une petite communauté aux valeurs universelles et se tenant éloignée de toute action politique ou nationale. Les seules lettres où Jacques parle de son expérience de la

guerre se trouvent à la fin du roman et rapportent des expériences survenues près de deux décennies auparavant. L'épistolier de Sand a en commun avec celui de Mme Gacon-Dufour de critiquer le despotisme militaire et politique, critique qui va jusqu'au fantasme tyrannicide et s'étend au despotisme conjugal chez George Sand. Ces romans s'inscrivent dans une période où se redéfinissent les sphères privée et publique. L'accent mis sur l'intimisme révèle un nouveau lieu, opposé aux salons des Lumières, où la réflexion sur le mécanisme du pouvoir et le contrôle social n'est plus publique, n'est plus objet de conversation; l'importance est dorénavant accordée au petit groupe, à l'individu, à la retraite des héros, au rejet de la société.

* * *

Il est difficile d'envisager l'étude du roman épistolaire sans l'analyse des questions du temps et de l'espace. Peu importe l'époque où un roman par lettres paraît, que ce soit à sa naissance, en son âge d'or ou au moment de sa prétendue disparition, non seulement ce genre thématise les questions socioculturelles pressantes de l'époque où il émerge, en les problématisant, en opposant les opinions et les origines (sexuelles, sociales, nationales, idéologiques) des correspondants, mais il renvoie toujours à la tendance formelle générale du genre romanesque à son époque.

La lettre en elle-même suppose une *distance* géographique (celle qui sépare les correspondants) et temporelle (entre le temps de son envoi et celui de sa réception et de sa lecture), distance qui est souvent un des thèmes les plus dynamiques des romans choisissant cette forme. Avant notre corpus, le roman épistolaire, qu'il soit mondain ou libertin dans le genre des *Liaisons dangereuses*, ou « exotique » dans le genre des *Lettres persanes* ou des *Lettres d'une Péruvienne*, parle de différence et

d'appartenance culturelle, des questions de l'inclusion ou de l'exclusion de l'individu par le groupe, de l'inscription acceptée ou refusée dans une histoire.

Dans notre corpus, dès l'Émigration, le roman par lettres féminin évolue par rapport au genre traditionnel des Lumières. Si la formule de la multiplicité et de la confrontation des voix est typique de la littérature des philosophes, on observe un renversement complet de l'espace épistolaire, les romans imitant en cela le bouleversement politique. Paris, autrefois centre européen de l'urbanité et de la sociabilité, ainsi que de ses modes de communication privilégiés (lettre, conversation), visité et décrit par l'Autre dans le roman par lettres dit exotique, devient une espèce de repoussoir, à son tour étranger, alors qu'est élaboré ailleurs un modèle de communauté façonné par ceux qui l'ont fui. Ces transformations spatiales sont au cœur de la lettre, les marques d'autoreprésentation et les stratégies postales improvisées en exil en faisant foi. Même dans les autres types de romans par lettres qui suivront, on assistera, malgré le retour de la monarchie en France, à la tentative chez les personnages épistoliers de se créer une nouvelle référence, un nouveau foyer. Ce sera d'abord à l'étranger, dans les romans que nous avons dits « européens », puis, de retour en France, dans des lieux éloignés du centre événementiel et décisionnel, en province, dans le domaine héréditaire de campagne, où apparaissent de timides observations sur les transformations du monde.

Moins nombreux que les romans de l'Émigration et que les romans européens, les romans du retour sont une exception formelle au début du XIX$^{e}$ siècle, où le récit épistolaire est définitivement classé parmi les genres démodés, la tendance étant désormais aux grandes fresques à narrateur omniscient (et exclusivement masculines) de Balzac et Hugo, et bientôt de Flaubert et Zola. Le roman par lettres, rejeté « hors du temps », redevient par le fait même un objet d'expérimentation — nous l'avions vu avec les *Lettres à Marcie* et *Vingt-quatre heures d'une femme sensible.*

En effet, le récit épistolaire, durant l'Émigration, suivait une tendance polyphonique amorcée au cœur des Lumières, qui devait déboucher sur la monodie romantique, désormais omniprésente, l'épistolarité se réduisant alors de plus en plus à un cadre où s'insère la forme diaristique. Le roman devait ensuite prendre la voie du narrateur omniscient, faisant ainsi des romans épistolaires parus dans les années 1820 et 1830 des anomalies, qui ne s'inscrivent pas dans une continuité formelle. Le roman du retour prolonge les deux autres types en ce qui concerne le contexte sociohistorique, mais sur le plan de la structure il offre des romans aux formes les plus diverses. Avec sa *Correspondance* littéraire *de deux jeunes amis,* M^me^ de Genlis relève un défi formel aussi difficile que ceux de George Sand et de la princesse de Salm. Le roman-Mémoires de M^me^ Gacon-Dufour est également unique dans l'inclusion d'un second roman par lettres à l'intérieur de la seule lettre VIII de *l'Héroïne moldave*. Ces tentatives, de la part d'auteures qui ne se préoccupent apparemment pas de s'inscrire dans leur siècle, sont possibles au sein d'un genre qui est dorénavant exclu des grandes tendances.

Qu'avaient de *féminin* ces romans épistolaires ? La comparaison avec les œuvres de Sénac de Meilhan et de Senancour, centrales pour chaque époque, nous permet de conclure à une ouverture à la différence, à une diversité et à une hétérogénéité du texte. Cette dernière caractéristique nous ramène encore une fois à la dimension formelle de corpus, lieu d'expérimentation que l'histoire littéraire a laissé dans l'ombre. Après avoir vu que ses tentatives étaient fortement liées à la réflexion sur l'espace et le temps, il nous reste à montrer que le genre romanesque épistolaire se présente également en étroite association avec un autre « lieu » — le *corps* —, objet représenté et sujet de réflexion d'une majorité de romans.

# TROISIÈME PARTIE

## *VOIX ET CORPS*

Dans les deux premières parties de cette thèse, sur le paratexte du roman épistolaire féminin, puis sur les questions spatiotemporelles abordés par lui, nous avons tenté de montrer en quoi ces caractéristiques étaient à la fois spécifiques au genre épistolaire fictif et à l'écriture féminine. Il en sera de même pour le dernier aspect de notre corpus que nous étudierons, à savoir l'importance dans ces romans de la représentation, par une voix féminine, du corps humain, soit le corps féminin (vu comme objet d'échange, dans le cadre d'un partage de connaissances entre femmes), soit le corps masculin (objet de désir, mais sur lequel pèse un interdit quand il s'agit pour la femme d'en parler, de le décrire).

Rappelons que la critique sur la littérature épistolaire et celle sur la littérature féminine ont toutes les deux souligné, chacune de son côté, le rapport particulier au corps qu'entretenaient ces écritures. On sait que la lettre est généralement produite en l'absence de l'Autre (le destinataire); sa matérialité acquiert alors une importance proportionnelle à celle qu'occupe la personne absente dans l'esprit du scripteur. Quant à l'écriture des femmes, certaines théoriciennes prétendent qu'elle naît du « pulsionnel », du corps, de la nature, contrairement à l'écriture masculine qui ne relèverait que du symbolique et de la Loi; d'autres, si elles s'opposent à cette conception, concèdent toutefois que les œuvres féminines donnent à voir le corps de façon spécifique.

Sur la lettre, Benoît Melançon note, dans son *Diderot épistolier*, que

> Parce qu'elle est le substitut de la présence physique et parce qu'elle s'impose comme objet avant que d'être texte, la lettre est souvent chargée d'affects, dont plusieurs sont liés au corps : sa matérialité est un des thèmes de prédilection de l'écriture épistolaire. C'est là une forme spécifique de son autoreprésentation : la lettre n'est pas représentée comme simple texte, elle est d'abord une chose dans le texte. La forme la plus banale de cette représentation consiste en la mention de la texture du papier, de la couleur de l'encre, de l'aspect de l'enveloppe, etc. — les

> variantes en sont infinies. [...] Cela peut éventuellement participer d'une ritualisation de la pratique épistolaire : deviner qui écrit, par la reconnaissance de la calligraphie ou du papier, peut induire des comportements de lecture, de même que le choix d'une encre ou d'un lieu d'écriture peut déterminer la pratique d'écriture. Une fois la lettre lue, elle reste toujours un objet susceptible de divers investissements[642].

Plus qu'à l'inscription du corps dans la lettre, ces remarques touchent à la « corporéité » de la lettre, laquelle, comme l'explique Melançon, deviendra parfois « objet de fétichisme et sera connotée sexuellement. Cette propension au fétichisme est double : la lettre comme objet est un fétiche; dans la lettre, des objets sont fétichisés[643]. »

Les formes de représentation du corps dans la correspondance authentique sont récupérées par les récits épistolaires. On n'a qu'à penser aux lettres qu'écrit la religieuse portugaise ou à celles des *Liaisons dangereuses*. Dans une étude intitulée *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Anne Deneys-Tunney s'intéresse à une nouvelle économie du désir dans les rapports entre les sexes au XVIII^e^ siècle, et au corps comme limite ou repoussoir sur lequel s'articule une rhétorique observée particulièrement dans les romans par lettres[644]. Sur les cinq chapitres, chacun portant sur une œuvre littéraire distincte, quatre prennent pour objet d'analyse un roman par lettres du Siècle des lumières (*la Vie de Marianne* de Marivaux, *la Religieuse* de Diderot, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *les Liaisons dangereuses* de Laclos), sans que la critique mette un accent particulier sur la forme épistolaire, comme si elle allait de soi, mais elle insiste sur ces questions interdépendantes du corps et de la « voix » de celui qui écrit.

---

642. Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e^ siècle*, Montréal, Fides, 1996, p. 206-207.
643. *Ibid.*, p. 207.
644. Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 327 p.

Tandis que l'écriture épistolaire s'attache au corps de la lettre en l'absence du corps désiré (la lettre pouvant représenter une espèce de substitut du corps), l'inscription du corps dans l'écriture et l'écriture née du corps (comme désir ou pulsion) semblent à plusieurs critiques une spécificité de la littérature faite par des femmes. Pour les théoriciennes de l'« écriture féminine » que sont par exemple Hélène Cixous et Nicole Brossard, leurs propres pratiques littéraires sont l'application d'un projet d'écrire « aussi proche que possible du pulsionnel » et de viser « l'inscription de la différence et du corps[645] » féminin dans le texte.

Luce Irigaray est une des premières à s'être penchée sur le rôle du corps dans l'« écriture féminine ». Dans son travail, basé sur une réinterprétation de la théorie freudienne et une critique radicale de Freud et de Lacan, elle montre comment, dans la pensée occidentale, la femme est réduite à n'être qu'un miroir du mâle à laquelle on ne permet pas une identité personnelle immédiate, la femme étant toujours définie en relation avec l'homme comme son complément négatif. Selon Irigaray, la femme a été coupée du langage, non habilitée à s'exprimer, excepté à travers son corps[646]. Ainsi, le principe du corps, essentiel à la conception d'une « écriture féminine », tient chez elle, entre autres, à une façon de reprendre les stéréotypes de la société patriarcale, mais en les déconstruisant. Christine Planté (même si elle est opposée à cette conception de l'« écriture féminine ») rappelle par ailleurs que le langage de la critique littéraire, souvent condescendant au XIX$^{e}$ siècle, tendait également à assimiler le livre féminin au corps de la femme par des qualificatifs relevant du champ sémantique du charme et de l'élégance[647], qui

---

645. Hélène Cixous, « Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon », *Revue des sciences humaines*, 168, 1977-4, p. 488. Voir aussi Nicole Brossard, *L'Amèr ou le Chapitre effrité*, cité dans *Essais québécois, anthologie littéraire*, éd. par Laurent Mailhot, avec la collaboration de Benoît Melançon, Montréal, Hurtubise HMH, 1984, p. 613.

646. Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, 462 p. et *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 221 p.

647. Christine Planté, *la Petite Soeur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, p. 209 et suiv. Nous avons observé (voir *supra*, chapitre I) que les femmes reprenaient les mêmes qualificatifs dans les préfaces à leurs propres ouvrages.

auraient pu aussi bien s'employer pour décrire une femme, attitude vis-à-vis du texte féminin qui subsiste encore aujourd'hui dans la critique traditionnelle.

Un autre groupe de théoriciennes que l'on pourrait rassembler autour de Julia Kristeva, Béatrice Didier et Christine Planté, si elles concluent également à un rapport spécifique des femmes à l'écriture (autour de genres, de formes, de thèmes et de styles), n'adhèrent pas à la conception de l'« écriture féminine » revendiquée par Cixous, Irigaray et Brossard, voulant que le corps féminin soit la source de l'énergie de l'écriture féminine. Pour Kristeva, l'écriture est une dialectique, une harmonie entre la libido (le sémiotique) et le symbolique, que l'écrivain soit homme ou femme[648]. Toutefois, Kristeva concède que les textes féminins donnent à voir, exhibent un corps fait d'organes[649]. Dans *l'Écriture-femme*, Béatrice Didier repère également des tendances dans les œuvres féminines, parmi lesquelles le corps représenté comme la femme le ressent et non pas comme l'homme croit qu'elle le ressent[650].

Qu'en est-il de la représentation du corps dans les œuvres de nos romancières ? À première vue, une œuvre à la fois féminine et épistolaire (ici fictive) devrait apparaître comme un lieu approprié, voire unique, d'étude de la représentation du corps. Nous verrons que cette représentation dépend intimement de la voix de l'épistolier fictif, voix féminine ou masculine qui énonce le discours. Il est à cet égard intéressant de rappeler que les grandes supercheries en matière épistolaire fictive touchent essentiellement à ces questions d'écriture sexuée et de voix. Pendant plus de deux siècles, une partie du lectorat des *Lettres portugaises* a cru celles-ci authentiques — donc écrites par une femme — et y a cherché avec

---

648. Julia Kristeva, « Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur *Polylogue* », *Revue des sciences humaines*, 168, 1977-4, p. 496.

649. *Ibid.*

650. Béatrice Didier, *l'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1981, p. 33.

insistance et arguments à l'appui les caractéristiques d'une plume féminine[651], alors qu'elles étaient le produit d'un homme, Guilleragues, dont le but était précisément de feindre la féminité, d'atteindre à un « style féminin ». Marivaux a poursuivi le même but avec *la Vie de Marianne*, ainsi que Laclos à travers ses épistolières fictives, en particulier Cécile Volanges qui, dans son roman, est la représentante même d'une écriture connotée comme « féminine » et « corporelle ».

Plus que le corps masculin, le corps de la femme, même dans la littérature épistolaire féminine, est celui vers lequel convergent les regards et les discours des personnages. Les scènes d'allaitement, par exemple, où le sein maternel est dénudé, offert aux regards, sont fréquentes dans notre corpus. Elles ont toujours lieu en présence du personnage masculin (qui en assume souvent la description), sur lequel elles ont un effet certain. C'est que l'image de la maternité et du corps maternel nourricier est représentative de ce besoin, de cette recherche d'intimité que nous venons d'observer, toutes époques confondues, dans notre corpus[652]. Même quand il s'agit d'une jument, comme dans *l'Héroïne moldave*, l'accouchement et l'allaitement sont ce qui permet aux hommes de survivre. Cette jument est le précieux centre de vie qui doit être protégé et qui sera vénéré quand le danger sera écarté. Dans *Stanislas*, le héros pose un regard nostalgique sur le sein de Cécile, nourrice et amie de la famille, allaitant son fils. Ce regard est symptomatique du désir d'intimité qui parcourt le roman; c'est, dirait Daniel Madelénat, le « regard nostalgique vers les mères quand doute l'audace prométhéenne des pères[653] ». Dans son ouvrage *l'Intimisme*, ce spécialiste de littérature comparée explique que

---

651. Voir à ce sujet la préface de Frédéric Deloffre, dans son édition de Guilleragues, *Lettres portugaises*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 9-73. Deloffre explique entre autres qu'on a cru qu'il s'agissait des lettres d'une religieuse française transposées par l'éditeur dans un cadre portugais.

652. Voir *supra*, chapitres III, IV et V.

653. Daniel Madelénat, *l'Intimisme*, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, p. 30.

> Le désir d'intimité vise à combler les failles qui séparent le moi du monde, et à rétablir sur des bases nouvelles l'ancienne homéostasie : en un narcissisme adouci et sublimé, il est régression vers un nid ou un cocon, rétraction sur des fortifications qui entourent la citadelle de l'*ego*, soif d'immobilité et de mort [...]. Il est ainsi une puissance d'intimisation qui aspire à la continuité perdue mais non oubliée : dans l'approfondissement du moi où se concentrent et s'unifient les messages de la nature, dans l'ordonnance du microcosme quotidien. [...] Ce mal d'un haut pays maternel anime jusqu'aux fadeurs d'une intimité qui conserve, de ses origines infantiles, une insinuante féminité[654].

Le corps maternel nourricier, dans cette optique d'un désir de « régression », d'aspiration à la « continuité perdue », n'est qu'un objet investi de fantasmes, de projets, de désirs; mais le « sujet », lui, est masculin. Dans le couple qui fonde une petite communauté familiale intimiste, l'homme est celui qui aspire le plus profondément à ce « retour » au « pays maternel »; la femme, elle, est le corps, l'image du corps de la mère, sans laquelle le projet est impossible, mais elle-même demeure sans désir, sinon celui de plaire à l'homme. C'est pourquoi tant de romans, s'ils ne se terminent pas par un mariage qui complète et rend possible le projet utopique, s'achèvent par la mort de l'homme resté seul (dans *Valérie* et *Alphonse de Lodève*, par exemple).

Mais qu'en est-il du point de vue féminin des héroïnes épistolières dans ces romans de femmes qui présentent si bien (comme le feraient des romans masculins) le point de vue de l'homme ? C'est ce discours de la voix féminine face au corps qui nous intéressera dans cette dernière partie de la thèse. Dans son rapport au corps de la femme (chapitre VI, « Aléas du corps féminin »), la voix féminine fournit un exemple d'une écriture « subversive » (au sens de « révolutionnaire » par rapport à son époque), dont la principale ruse est de reprendre la rhétorique patriarcale en y dissimulant, par des jeux de structures

---

654. *Ibid.*

textuelles, une « pensée féministe », même si le destin du corps est essentiellement celui d'un objet transmis et échangé à l'intérieur du domaine patriarcal. Dans cette optique, les lettres de femmes apparaissent aussi comme un lieu de « partage d'expériences[655] » entre femmes, de transmission quasi ethnologique d'un savoir, sur un ton raisonnable, rationnel, qui s'oppose aux lettres féminines des romans épistolaires masculins, au ton plus affectif. Les descriptions de corps masculins dans des lettres de femmes (chapitre VII, « Corps masculin et voix féminine »), elles, relèvent davantage d'une morale, car la description de l'objet du désir féminin est, en principe, interdite. Un certain nombre de stratégies sont alors déployées, sur le plan narratif, pour rendre possible (ou atténuer) la description, parmi lesquelles on trouvera le recours, en apparence peu compromettant, à l'œil de la confidente épistolaire, qui demeure, dans la majorité des textes, la principale instance morale du roman.

Notre lecture, qui conjuguera les approches thématique et narratologique, nous permettra de cerner les possibilités qu'avaient les femmes, dans le roman épistolaire, de tenir un discours sur le corps (le corps féminin et le corps masculin) et, sur le plan de la structure du récit, de voir les stratégies déployées, grâce au potentiel de la lettre, pour rendre ce discours acceptable.

---

[655]. Expression (en anglais : « sharing of experiences ») que nous empruntons à Susan S. Lanser, « Toward a Feminist Narratology », *Style*, 20 : 3, automne 1986, p. 357.

# CHAPITRE VI

# ALÉAS DU CORPS FÉMININ

Dans *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Anne Deneys-Tunney a bien montré que le but de nombreux romanciers masculins des Lumières était de feindre une « voix féminine », corporelle, ce qu'elle nomme le « babillage[656] » dans le cas de Cécile Volanges et de la Marianne de Marivaux, d'atteindre par les mots le « mystère féminin[657] ». Dans le cas de ces œuvres canoniques sans narrateur omniscient, le projet s'inscrit dans une érotique de la lettre[658] évidente et constitue pour le romancier un défi stylistique. Nous verrons que la préoccupation de la romancière est tout autre. Celle-ci, en effet, tente de faire s'exprimer son héroïne, quand il s'agit de son propre corps, en des termes rationnels, sur le mode analytique de la pensée, avec une voix qui se rapproche de celle de l'ethnologue et, curieusement, de celle de l'étranger qui, dans le roman épistolaire exotique des Lumières, faisait part à ses correspondants restés au pays des particularités culturelles du pays visité. Ainsi, l'héroïne qui s'exprime sur son corps et note des observations sur le destin social et biologique de l'ensemble des femmes, même si elle reste dans son propre pays, adopte une voix d'étrangère, extérieure à une réalité qu'elle prétend davantage observer qu'éprouver. La plupart des connaissances acquises par les personnages féminins, toutefois, passe automatiquement par une expérience concrète, pratique.

Dans une perspective narratologique, afin de voir ce qu'apporte la forme du roman épistolaire, et plus particulièrement la lettre féminine, à une réflexion sur le

---

656. Anne Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 71.
657. *Ibid.*, p. 155.
658. *Ibid.*, p. 265.

corps féminin, nous relèverons tout d'abord les principales occurrences, dans *Delphine* de M^me^ de Staël, d'un discours sur les dépendances de ce corps (dépendance face à l'apparence extérieure, appartenance à un autre corps), question qu'aborde l'ensemble du corpus. Dans un deuxième temps, nous traiterons d'un mode particulier de transmission féminine dans le roman de M^me^ de Saint-Just, *le Château noir ou les Souffrances de la jeune Ophelle*, dans lequel différents actants féminins se transmettent un savoir, sous forme de récits mettant en scène des héroïnes maltraitées qui symbolisent la condition féminine générale. Finalement, à partir du roman de M^me^ Levacher de La Feutrie, *Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, nous procéderons à une analyse détaillée des questions de transmission et d'alliance dans la société patriarcale, à l'intérieur de laquelle le corps féminin, avant d'être échangé, est essentiellement un objet que l'on exhibe. Nous constaterons entre autres que la structure de ce roman, dans lequel semblent se contredire le paratexte et le cœur du texte, fait partie d'un projet stratégique, qui passe par l'opposition des voix et qui permet l'énonciation d'un discours critique sur la question des femmes.

## Parole féminine et assujettissement à l'apparence

Le roman épistolaire féminin exprime souvent la dépendance envers l'apparence physique, car, autant et parfois plus que la fortune, elle décide du destin féminin. La laideur du corps ou de la figure est ainsi un thème qui hante les romancières. Quelle différence entre le sort d'un homme laid et celui d'une femme laide... Le premier peut espérer briller par l'esprit, exercer un pouvoir dans le monde où il sera jugé selon sa fortune, ses idées ou ses actions; la seconde est méprisée ou prise en pitié, quand elle n'est pas oubliée. À la fin de *Minna ou Lettres de deux jeunes*

*Vénitiennes*, le riche mais vieux et bossu Capello épouse la ravissante et consentante héroïne. Celle-ci éprouvant une grande amitié pour son époux qui, de son côté, se passionne pour elle, le couple vit heureux, dans la fidélité et sans histoire. Dans *Stanislas*, par contre, quand le séduisant héros éponyme décide de respecter sa parole en épousant Sophie Freulker, récemment défigurée par la petite vérole, il signe leur arrêt de malheur à tous les deux. Le geste de Stanislas s'inscrit dans une série de décisions où s'expriment son abnégation et son goût du sacrifice. Ces décisions, si elles favorisent chez lui une relative tranquillité d'esprit, le rendent nostalgique et l'empêchent d'accéder à ce bonheur dont la passion amoureuse est un élément essentiel, à ce bonheur perdu dont il est régulièrement question dans ses lettres. Quant à Sophie, bien que mariée à un homme beau, généreux et fidèle, elle ne peut elle non plus y aspirer, torturée qu'elle est durant toute sa vie d'épouse par la jalousie que lui font éprouver les belles parentes qui entourent son mari, pour lesquelles celui-ci éprouve involontairement du désir. Si la jeune femme laide meurt sincèrement regrettée par son mari, qui reste inconsolable pendant quelque temps de la perte de cette compagne, elle n'a cependant pas eu droit de son vivant à la passion de l'homme qu'elle aimait. N'a-t-elle pas lu les lettres écrites par Stanislas à Charles, où il était question de son amour pour Alexandrine ?

C'est que la femme, comme le dit Mme de Staël, ne vit que pour l'amour[659]; c'est du moins le grand principe vers lequel l'oriente toute son éducation et qu'elle assimile. Cet amour, elle doit surtout l'inspirer, avant de le ressentir, celle qui ne peut l'inspirer devenant en quelque sorte « surnuméraire[660] » dans la société. Cette situation apparaît comme une inégalité de base entre les sexes : elle oppose

---

659. Mme de Staël, *Delphine* (1802), Paris, Des femmes, 1981, première partie, lettre VII, de Mlle d'Albémar à Delphine, t. I, p. 47.

660. *Ibid.*, cinquième partie, « Raisons qui ont déterminé Léontine de Ternan à se faire religieuse », t. II, p. 216.

l'homme disgracié à la femme laide, opposition qui est d'ailleurs largement illustrée dans *Delphine*. Dans ce roman, M. de Belmont, un infirme, connaît, auprès d'une jolie et aimante épouse, la vie de couple la plus enviable parmi les nombreux personnages du roman. De même, la jeune et ravissante héroïne éponyme est la veuve d'un homme vieux et laid, M. d'Albémar, qu'elle vénérait et qui la rendait heureuse. Or, c'est un sort auquel ne peuvent raisonnablement aspirer, malgré leurs richesses, ni la sœur de ce dernier, Mlle d'Albémar, née laide, ni Mme de Ternan, à laquelle la vieillesse a fait perdre sa beauté; ces femmes sont, au contraire, irrémédiablement condamnées, l'une, à ne jamais inspirer la passion, l'autre, à perdre cette faculté de jouissance à laquelle toute sa jeunesse avait été consacrée.

En nous appuyant sur les personnages féminins du roman de Mme de Staël, nous verrons ce que disent, dans leurs lettres, les principales victimes de cet état de fait quand elles s'expriment sur la question. Nous montrerons surtout comment s'insère ce discours dans une structure particulière, à savoir un échange entre femmes original et en partie « subversif », en ce qu'il constitue un des principaux événements du récit tout en évitant à l'auteure de se prononcer sur des questions délicates sous le couvert de ses personnages. Nous comparerons, dans un premier temps, les lettres de Mlle d'Albémar à celles de Mme de Ternan, différentes dans leur argumentation et dans leur peinture de destinées opposées, mais similaires dans leur représentation d'un exil au féminin : apparemment choisi librement, il est plus ou moins dicté par des conventions sociales qui excluent la femme laide. Dans un second temps, nous verrons en quoi sont essentielles au roman épistolaire féminin à la fois la multiplicité des témoignages féminins et leur unanimité dans la description d'un sort féminin commun, dans des lettres où le « partage d'expériences » semble l'objectif principal. Nous le considérerons à la fois comme une stratégie formelle (de l'auteure qui évite l'emploi du narrateur omniscient

auquel elle aurait pu être plus facilement assimilée) et diégétique (ce partage entre femmes faisant événement).

### *Des lettres de femmes laides*

> *Les femmes n'ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce et leur charme leur servant de naissance et de famille. Leur finesse native, leur instinct d'élégance, leur souplesse d'esprit sont leur seule hiérarchie, et font des filles du peuple les égales des plus grandes dames.*
>
> Guy de Maupassant, « La parure[661] »

Le sort décrit par Maupassant, montré comme injuste par M^me^ de Staël, les femmes qui le vivent sont les premières à l'exprimer avec toute la lucidité que leur ont apportée de longues années de réflexion au sein de leur solitude et de leur retraite, mais aussi dans le monde lui-même dont elles observent et commentent les rouages. Au début du roman, alors qu'elle n'est que récemment installée à Paris, Delphine écrit à sa belle-sœur qui est retirée à Montpellier, ville où vivait l'héroïne avant son veuvage, et lui demande pourquoi elle a non seulement refusé de l'accompagner, mais ne lui rend pas visite dans la capitale. M^lle^ d'Albémar lui répond :

> Il faut bien vous avouer le motif de cette répugnance, je consens à vous l'écrire; mais je n'aurais jamais pu me résoudre à vous en parler, et je vous prie instamment de ne pas me répondre sur un sujet que je n'aime pas à traiter. Vous savez que j'ai l'extérieur du monde le moins agréable; ma taille est contrefaite, et ma figure n'a point de grâce; je n'ai jamais voulu me marier quoique ma fortune attirât beaucoup de prétendants, j'ai vécu presque toujours seule, et je serais un mauvais guide pour moi-même et pour les autres au milieu des passions de la vie; mais j'en sais assez pour avoir remarqué qu'une femme disgraciée par la nature est l'être le plus

---

661. Guy de Maupassant, « La parure » (1880), dans *Boule de Suif. Mademoiselle Fifi*, Paris, Bookking International, coll. « Maxi-poche, classiques français », 1993, p. 115.

> malheureux lorsqu'elle ne reste pas dans la retraite. La société est arrangée de manière que, pendant les vingt années de sa jeunesse, personne ne s'intéresse vivement à elle; on l'humilie à chaque instant sans le vouloir et il n'est pas un seul des discours qui se tiennent devant elle, qui ne réveille dans son âme un sentiment douloureux.
>
> J'aurais pu jouir, il est vrai, du bonheur d'avoir des enfants; mais que ne souffrirais-je pas si j'avais transmis à ma fille les désavantages de ma figure ! si je la voyais destinée comme moi à ne jamais connaître le bonheur suprême d'être le premier objet d'un homme sensible ! Je ne le confie qu'à vous, ma chère Delphine; mais parce que je ne suis point faite pour inspirer de l'amour, il ne s'ensuit pas que mon cœur ne soit pas susceptible des affections les plus tendres. J'ai senti plus qu'au sortir de l'enfance, qu'avec ma figure il est ridicule d'aimer; imaginez-vous de quels sentiments amers j'ai dû m'abreuver. Il était ridicule pour moi d'aimer, et jamais cependant la nature n'avait formé un cœur à qui ce bonheur fût plus nécessaire[662].

Comme dans le roman de Mme Levacher de La Feutrie, que nous analyserons plus loin, la voix de l'épistolière est doublement caractéristique : le personnage parle par expérience (« j'en sais assez pour avoir remarqué ») et il explique son sort par rapport aux lois et coutumes locales (ici, d'une société typiquement patriarcale). En d'autres mots, il adopte une voix d'ethnologue (« la société est arrangée de manière que »). L'omniprésence du « vous » (désignant Delphine, la destinataire), dans un passage où l'héroïne ne peut pourtant s'identifier à celle qui lui écrit, institue également un partage de connaissances entre femmes, qui, davantage peut-être que les aléas de l'intrigue sentimentale offerte par Mme de Staël, demeure un des événements importants du récit.

Un autre paragraphe de la lettre de Mlle d'Albémar explique que, pour une femme de son intelligence et de sa sensibilité, non seulement la fortune matérielle ne peut compenser l'absence de beauté corporelle, mais elle est inutile et elle provoque un sentiment amer : voilà un parcours de femme destinée à ne jamais

---

662. Mme de Staël, *op. cit.*, première partie, lettre VII, de Mlle d'Albémar à Delphine, t. I, p. 46.

vivre ni faire éprouver la passion. C'est ainsi que la vieille fille rappelle à Delphine que, lors du mariage de celle-ci avec son frère, elle a conjuré ce dernier de laisser à sa femme la portion du bien qu'il lui destinait. Elle explique :

> Qu'aurais-je fait de la richesse ? J'en ai ce qu'il faut pour rendre heureux ce qui m'entoure, pour soulager l'infortune autour de moi; mais quel autre usage de l'argent pourrais-je imaginer qui n'eût ajouté au sentiment douloureux qui pèse sur mon âme ? Aurais-je embelli ma maison pour moi, mes jardins pour moi ? et jamais la reconnaissance d'un être chéri ne m'aurait récompensée de mes soins ! Aurais-je réuni beaucoup de monde, pour entendre plus souvent parler de ce que les autres possèdent et de ce qui me manque ? Aurais-je voulu courir le risque des propositions de mariage qu'on pouvait adresser à ma fortune ? et me serais-je condamnée à supporter tous les détours qu'aurait pris l'intérêt avide pour endormir ma vanité, et m'ôter jusqu'à l'estime de moi-même[663] ?

Dans la logique du monde de M^me^ de Staël, l'espèce d'ascétisme auquel se livre M^lle^ d'Albémar est la seule possibilité raisonnable pour une femme née laide. Tout autre choix signifierait soit la perte de la dignité, soit une vie passée dans une illusion trompeuse, ce que non seulement refuse la belle-sœur de Delphine, mais que sa lucidité rendrait de toute façon impossible.

Ce refus de M^lle^ d'Albémar, offert initialement comme une leçon à Delphine sur le malheur d'être femme et la dépendance envers l'apparence extérieure, se retrouve dans les lettres d'autres personnages féminins forts auxquels leur âge avancé ne permet plus de faire des conquêtes, mais qui ont connu durant leur jeunesse les succès du monde. Quand Delphine s'enferme à l'abbaye du Paradis pour se consoler du mariage de Léonce, elle y trouve M^me^ de Ternan, ancienne mondaine devenue religieuse. Ambitieuse et active, celle-ci trouve dans sa fonction de mère supérieure une continuité avec la position centrale occupée jadis dans les salons, mais que le monde ne peut assurer à une femme vieillissante, même si celle-

---

663. *Ibid.*, p. 47-48.

ci est cultivée et talentueuse. À la demande de Delphine, qui avait entendu parler de sa beauté et de ses succès passés et qui lui demande de lui raconter sa destinée, Mme de Ternan répond : « puisque vous vous intéressez à moi, je vous donnerai quelques lignes que j'avais écrites, non pour raconter ma vie, car, selon moi, l'histoire de toutes les femmes se ressemble, mais pour me rendre compte des motifs qui m'ont déterminée au parti que j'ai pris[664] ». Il faut sans doute entendre dans ces paroles un écho de la position de l'auteure, particulièrement dans l'affirmation précisant qu'en général « l'histoire de toutes les femmes se ressemble » : celle-ci serait à lire dans le sens où cette histoire, même si elle présente des destinées individuelles, des « fortunes » — pour employer un terme de l'époque — différentes, doit être envisagée dans un cadre global, déterminé par la culture et la toute-puissante loi masculines. C'est d'ailleurs ce à quoi tend tout le roman par la représentation de multiples voix féminines unanimes, énonçant des discours où se rejoignent et que comprennent tous les personnages féminins.

La lettre de Mme de Ternan, à l'analyse froidement lucide de la destinée féminine assujettie aux contingences du corps, déploie le thème romanesque de la « chute » de celle qui perd sa beauté, sa jeunesse :

> Je m'aperçus un jour que j'étais sensiblement changée, et je passai tout un bal sans qu'aucun homme ne m'adressât des compliments sur ma figure; on commença même à me parler avec ménagement des femmes jeunes et belles, et à ramener devant moi la conversation sur des sujets d'un genre plus grave : je sentis que tout était dit; les autres étaient enfin arrivés à découvrir ce que je prévoyais; il ne fallait plus lutter, et j'étais trop fière pour m'attacher à quelques faibles succès, que des efforts soutenus pouvaient encore faire naître[665].

---

664. *Ibid.*, cinquième partie, lettre IX, de Delphine à Mlle d'Albémar, t. II, p. 209.

665. *Ibid.*, cinquième partie, « Raisons qui ont déterminé Léontine de Ternan à se faire religieuse », t. II, p. 212.

Ses réflexions sont accompagnées par l'amertume habituelle des personnages féminins de Mme de Staël face à l'injuste différence entre la destinée masculine et la destinée féminine :

> Je n'étais cependant alors qu'à la moitié de la carrière que la nature nous destine, et je ne voyais plus un avenir, ni une espérance, ni un but qui pût me concerner moi-même. Un homme à l'âge que j'avais alors aurait pu commencer une carrière nouvelle; jusqu'à la dernière année de la plus longue vie, un homme peut espérer une occasion de gloire, et la gloire c'est, comme l'amour, une illusion délicieuse, un bonheur qui ne se compose pas, comme tous ceux que la simple raison nous offre, de sacrifices et d'efforts; mais les femmes, grand Dieu ! les femmes ! que leur destinée est triste ! à la moitié de leur vie, il ne leur reste plus que des jours insipides, pâlissant d'année en année; des jours aussi monotones que la vie matérielle, aussi douloureux que l'existence morale[666].

Les propos de Mme de Ternan rejoignent ceux de Mlle d'Albémar qui écrivait presque la même chose à Delphine, à savoir le rejet par la société de la femme qui n'a pas ou n'a plus de charmes et la possibilité exclusivement réservée à l'homme d'aspirer à d'autres objectifs, par exemple à la gloire, dont l'émotion est similaire à celle que procure l'amour :

> Un homme dont les défauts extérieurs seraient très marquants, pourrait encore conserver les espérances les plus propres à le rendre heureux. Plusieurs ont ennobli par des lauriers les disgrâces de la nature; mais les femmes n'ont d'existence que par l'amour : l'histoire de leur vie commence et finit par l'amour; et comment pourraient-elles inspirer ce sentiment sans quelques agréments qui puissent plaire aux yeux ! La société fortifie à cet égard l'intention de la nature, au lieu d'en modifier les effets; elle rejette de son sein la femme infortunée que l'amour et la maternité ne doivent point couronner[667].

---

666. *Ibid.*, p. 212-213.
667. *Ibid.*, première partie, lettre VII, de Mlle d'Albémar à Delphine, t. I, p. 47.

Pour l'ancienne mondaine qu'est M^me^ de Ternan, l'« esprit » dont sont généralement pourvues les vedettes des salons est également différemment réparti entre les hommes et les femmes. Chez ces dernières, cette faculté est habituellement liée à la confiance en leur beauté. Cette opinion de M^me^ de Ternan est encore une leçon destinée à Delphine, jeune femme vertueuse, mais jouissant, au début du roman, en toute innocence des succès mondains que lui rapporte son « esprit », harmonieusement conjugué à sa beauté physique. Il s'agit d'une autre leçon, dans la mesure où la perte de la beauté est plus douloureuse pour les femmes supérieurement intelligentes (comme le sont Delphine d'Albémar et M^me^ de Ternan), qui savent comprendre les mécanismes du monde et les analyser rétrospectivement. L'exil irrévocable de M^me^ de Ternan est à la mesure de sa lucidité d'observatrice :

> J'ai été fort belle et j'ai cinquante ans; de ces deux événements fort ordinaires, naissent toutes les impressions que j'ai éprouvées. Je ne sais pas si j'ai eu moins de raison qu'une autre, ou seulement un esprit plus observateur, plus pénétrant, et qui n'était pas susceptible de se conserver à lui-même des illusions; ce que je sais, c'est qu'en perdant ma jeunesse, je n'ai rien trouvé dans le monde qui pût remplir ma vie, et que je me suis sentie forcée à le quitter, parce que tous les liens qui m'y attachaient se sont relâchés comme d'eux-mêmes, jusqu'à ce qu'il ne m'en soit plus resté un seul que je pusse véritablement regretter.
>
> J'avais de l'esprit, j'en ai peut-être encore; mais on en peut difficilement juger, car cet esprit se développait singulièrement par ma confiance dans ma figure; j'avais de l'imagination et beaucoup de gaieté, je contais d'une manière piquante; j'avais de l'humeur avec grâce, et, sûre de l'attrait que tout le monde, en me voyant, ressentait pour moi, j'éprouvais un désir animé de plaire et une douce certitude de réussir; cette certitude m'inspirait une foule d'idées et d'expressions que je n'ai jamais pu retrouver depuis[668].

---

[668]. *Ibid.*, cinquième partie, « Raisons qui ont déterminé Léontine de Ternan à se faire religieuse », t. II, p. 210.

Comme plus tard dans *Corinne* (1807), l'espèce de sentiment d'impuissance et le pessimisme de tous les personnages féminins de *Delphine* tiennent à la logique inéluctable de discours comme celui de Mme de Ternan. Toutefois, tandis que Corinne est presque la seule à s'exprimer (lors de dialogues) dans un roman à narration omnisciente, la forme épistolaire polyphonique du premier roman de Mme de Staël lui permet d'aller plus loin en multipliant les situations d'expression féminine et en montrant (malgré les destinées différentes) une certaine unanimité dans les discours, ce qui leur fait gagner inévitablement en efficacité.

C'est ainsi que, comme chez Mlle d'Albémar, l'unique idée de Mme de Ternan est de se cacher aux regards du monde, dès le moment où elle ne correspond plus à l'idéal féminin :

> Je désirai que la maison religieuse où je voulais me fixer fût loin de Paris; le bruit du monde fait mal, même dans la solitude la plus heureuse. On m'indiqua une abbaye à quelques lieues de Zurich; j'y vins il y a trois ans, et depuis ce temps je dérobe du moins aux regards le spectacle lent et cruel de la destruction de l'âge[669].

Exil ou retraite, sacrifice de la fortune, le destin féminin suit la loi imposée à la femme, non par ce qu'on tente de lui faire considérer comme venant de la nature, mais par une structure sociale dans laquelle elle n'est que procréatrice, décorative ou destinée au plaisir de l'homme. Il est vrai que la laideur féminine, et particulièrement la défiguration par la petite vérole, est un thème de toute la littérature du XVIIIe et du XIXe siècle, mais la façon dont elle hante les œuvres de femmes est révélatrice d'un souci propre; en plus de constituer des événements dramatiques ou des rebondissements dans la diégèse, ces scènes ou descriptions suscitent une véritable réflexion sur le statut féminin à travers des voix multiples

---

[669]. *Ibid.*, p. 216.

elles-mêmes féminines, que l'utilisation de la lettre rend possibles. Elles ne seront pas toujours entendues.

***Le « partage d'expériences » : réceptions contrastées***

Nous avons vu que par Mme de Ternan et Mlle d'Albémar, c'est la voix de l'expérience qui s'exprime et qu'il y a partage de cette expérience. Les jeunes héroïnes de *Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, que nous analyserons plus loin, s'envoient elles aussi des missives qui contiennent leurs observations sur le monde dans lequel elles évoluent. Dans chaque cas, la destinatrice, malgré les difficultés qu'elle doit surmonter, tente de prendre un point de vue extérieur, d'observatrice, en quelque sorte d'ethnologue, et son discours s'adresse à l'autre sous la forme d'une leçon basée sur l'expérience. Dans le même ordre d'idées, Laurent Versini, à propos des romans de Mme de Charrière, remarque que ceux-ci « proposent des leçons, mais des leçons dictées par l'expérience[670] ».

Il faut surtout remarquer que la réflexion féminine et le partage qui s'ensuit avec d'autres femmes, chez Mme de Staël et d'autres romancières épistolaires, constituent un des principaux événements du roman. Cette constatation nous ramène à la question du minimalisme événementiel que nous avons abordée dans les deux parties précédentes de la thèse, celle d'un « *plotless narrative* » (récit sans intrigue), comme l'appelle la critique anglo-saxonne à propos de l'œuvre narrative féminine. Susan S. Lanser, dans « Toward a Feminist Narratology », signale que ce minimalisme événementiel n'est qu'apparent : par exemple, dans le cas d'une lettre écrite par une femme et envoyée à une femme, le partage d'expériences passées (à défaut d'intrigue présente) représente une sorte d'« intrigue subversive », l'ébauche

---

670. Laurent Versini, *le Roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979, p. 188.

de liens entre femmes et l'espoir d'un changement de destin constituant un événement d'importance en soi :

> The writer's experience serves as a (positive or negative) stimulus to the reader's own story. The confidante thus becomes an active participant not simply in narration, but in plot itself; the wish for the narratee's happiness transfers the imperatives of plot, so that the possibilities of change and fulfillment are given over to the narratee. The letter thus suggests a plot behind women's « plotless » narrative, the subversive plot of sharing an experience so that the listener's life may complete the speaker's tale. I would be eager for narratology to talk about such a crossing of the plot of the narration with the story plot[671].

Ces remarques de Lanser permettent de remettre en question plusieurs aspects de la fiction épistolaire féminine, dont le recours — souvent jugé maladroit et inintéressant — à une confidente plus ou moins muette et active dans l'intrigue, une tendance que Laurent Versini croit plus fréquente chez les romancières que chez les romanciers[672]. De plus, la dernière affirmation de Lanser sur le croisement entre l'intrigue que constitue la narration, ou l'acte narratif lui-même, et l'intrigue de l'histoire souligne l'importance de la forme épistolaire dans la narrativité féminine. En d'autres mots, l'écriture est davantage un « événement » quand elle vient d'une femme et s'adresse à une femme que dans la pratique masculine. Dans le cas d'un récit épistolaire, ce rapport destinatrice-destinataire est doublé par le rapport entre l'auteure et le lecteur — qui est le plus souvent, pour ce type de

---

[671]. Susan S. Lanser, *loc. cit.*, p. 357. « L'expérience de celle qui écrit sert de stimulant (positif ou négatif) à l'histoire de celle qui lit. La confidente devient ainsi une participante active non seulement dans la narration, mais dans l'intrigue elle-même; le souhait de bonheur pour la narrataire déplace les impératifs de l'intrigue, de manière à ce que les possibilités de changement et d'accomplissement soient attribuées à cette narrataire. La lettre suggère ainsi une intrigue derrière la narration “sans intrigue” féminine, l'intrigue subversive de partager une expérience de manière à ce que la vie de celle qui écoute puisse compléter l'histoire de celle qui parle. Je désirerais vivement que la narratologie parle d'un tel croisement entre l'intrigue de la narration et l'intrigue de l'histoire. »

[672]. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 190.

romans, une lectrice[673]. En outre, la structure fragmentée du roman par lettres permet un jeu formel par la présence de lettres ou d'autres formes narratives qui se tiennent à la frontière du privé et du public. Par exemple, les « Raisons qui ont déterminé Léontine de Ternan à se faire religieuse », dans le roman de Mme de Staël, ne sont pas une lettre adressée originellement à Delphine, mais un texte écrit auparavant et destiné à toute personne désirant connaître les motifs de la vocation de celle qui croit que « l'histoire de toutes les femmes se ressemble ».

Cette notion de « partage d'expériences » (que Lanser qualifie de « *subversive plot* » ou « intrigue subversive ») donne une importance particulière à la multiplicité des témoignages romanesques féminins. Claudine Herrmann, dans une préface féministe de *Delphine*, associe la haine de Bonaparte à l'endroit de Mme de Staël et la mauvaise réception du roman (qui connut à sa parution un succès de scandale) au fait que les personnages féminins s'y exprimaient abondamment et avec amertume sur leur condition :

> L'auteur, comme son personnage principal — Delphine —, s'y permet de sentir, de penser et surtout, de parler... La conspiration du silence est brisée : les femmes parlent... Non seulement la ravissante Delphine, mais toute une horde d'autres : les vieilles, les infirmes, les réprouvées, les malcontentes... enfin toutes celles à qui on espérait que la parole avait été coupée une fois pour toutes, eh bien voilà que Mme de Staël la leur rend, qu'avec son infatigable générosité, elle raconte dans le détail l'histoire de chacune, la série des chagrins, des humiliations et des injustices par laquelle chacune est passée dans un monde où une femme laide ou âgée n'ose pas même se montrer; voilà qu'elle n'hésite pas à placer en première place une grande amitié féminine, voilà qu'elle met en scène des hommes amoureux beaucoup moins chevaleresques que la littérature ne l'avait fait supposer jusqu'alors, et voilà surtout qu'elle nous décrit Delphine elle-même, belle, riche, aimée, poussée au couvent et bientôt au suicide par la stupidité de l'ordre viril !

---

673. C'est ce que révéleraient aussi bien une analyse institutionnelle qu'une analyse interne. Voir Christine Planté, *op. cit.*, p. 231.

> Tout cela était, certes, beaucoup plus grave au moment où l'Empire s'installait en France et le puritanisme en Angleterre que de dénigrer la religion catholique ou de faire l'éloge du divorce.
> La révolution a eu lieu, mais une femme parle et le tollé est général[674].

La préface d'Herrmann met ainsi l'accent sur ce qui a dérangé la critique, soit l'omniprésence dans ce roman d'une expression, d'une « voix féminine », qui discute du sort féminin, de la condition féminine. Herrmann prend à titre d'exemple Fiévée, qui a dénigré *Delphine* en le comparant à *la Princesse de Clèves*, qu'il louangeait. Selon ce critique contemporain de M^me^ de Staël, « la femme passionnée n'est pas contre nature; mais elle est contre la nature des femmes bien élevées[675] ». Il loue la princesse de Clèves qui reste vertueuse jusqu'à la fin, mais surtout *n'exprime pas* sa passion. C'est mal lire le roman de M^me^ de La Fayette, explique Herrmann, selon laquelle, au contraire, il existe un rapport dialectique entre *Delphine* et *la Princesse de Clèves* :

> La princesse de Clèves meurt de sa passion, mais Fiévée, comme beaucoup d'autres, ne s'en est pas même aperçu...
> On comprend que M^me^ de Staël ait voulu être plus explicite. C'est précisément ce qu'on lui reproche : il y avait peut-être moyen pour un lecteur superficiel d'ignorer la passion de la princesse, mais il n'y en a aucun d'ignorer celle de Delphine : elle en parle tout le temps... C'est ce qui fait trouver le livre « bavard », propos de « commère » : une héroïne, sans même attendre le truchement de son auteur, s'exprime, proteste, ce qui est le début de la révolte.
> Il ne faudrait pourtant pas se tromper sur le sens de *La Princesse de Clèves* : si elle ne parle pas de ses chagrins, si elle ne demande conseil à personne, si elle prend toutes ses décisions dans le secret de sa conscience et si, par là, elle accomplit l'idéal masculin de la femme seule et silencieuse, elle a un auteur déjà profondément

---

674. Claudine Herrmann, « Delphine, héroïne du féminisme », dans M^me^ de Staël, *op. cit.*, t. I, p. 7-8.

675. *Ibid.*, p. 11. Pour citer Fiévée, Herrmann se réfère à Simone Balayé, « Un émissaire de Bonaparte, Fiévée critique de M^me^ de Staël et de *Delphine* », *Cahiers staëliens*, 1^er^ et 2^e^ semestres 1979, p. 99.

> féministe qui se charge de la faire *passer à la parole*. Et c'est là la raison du célèbre aveu. La princesse avoue ses sentiments à son mari comme le lui ordonne un devoir théorique et que nulle autre n'observe, mais cette parole, aussi conforme à l'ordre soit-elle, suffit à déchaîner d'innombrables catastrophes par sa seule formulation. Le public du XVIIe siècle ne s'y est pas trompé : ce qui choque, ce n'est pas la passion, c'est son aveu.
>
> Mais en 1802, le langage de la passion a changé : c'est celui de Rousseau, de Chateaubriand, et il faut une lectrice aussi avertie que Mme de Staël pour reconnaître dans *La Princesse de Clèves* l'œuvre pétrie de révolte avec laquelle elle établira dans *Delphine* une dialectique.
>
> Certes, Mme de Staël s'inspirera aussi de son temps : *Delphine* sera un roman lyrique comme *Werther*, épistolaire comme *La Nouvelle Héloïse*, mais les thèmes de l'œuvre seront bien ceux de *La Princesse de Clèves* : l'héroïne, restée pure dans un amour défendu (pour employer la terminologie de l'époque), finit par se retirer au couvent et mourir de chagrin tandis qu'entrent en lice au cours du livre d'autres femmes, toutes blessées, toutes meurtries quelles que soient leur situation sociale ou leurs qualités personnelles[676].

Ce que suggère, non sans pertinence, la préface d'Herrmann, c'est que *Delphine* provoqua dans la réalité du public lecteur le désordre que l'aveu de la princesse de Clèves provoqua dans le roman uniquement. Dans tous les cas, c'est la même parole féminine, « condamnant l'ordre viril » (pour employer la terminologie d'Herrmann), qui cause le scandale, la levée de boucliers chez les critiques littéraires traditionnels (dans la réalité pour *Delphine*) et dans la bonne société (dans le roman) :

> Mme de Staël, comme Mme de La Fayette, insiste sur le fait que son héroïne est « différente des autres femmes », mais tandis que la princesse de Clèves se distingue par l'excès de sa vertu féminine, Delphine, elle, veut accéder à la vertu plus générale d'un être humain, elle veut se conduire selon un idéal moral et non pas selon cette moralité réservée aux femmes qui n'en est que la parodie. C'est ainsi qu'elle se

---

[676]. Claudine Herrmann, *loc. cit.*, t. I, p. 11-12.

> compromet en recevant chez elles deux amants qui s'aiment et en hébergeant dans sa maison un homme menacé par les violences de la révolution.
>
> Ne pas accepter les préjugés d'une société, c'est la juger. Voilà en quoi Delphine ne se « soumet pas », et c'est ce qu'elle ne cessera d'expier comme le laissait prévoir l'épigraphe[677] du roman.
>
> On notera [...] que la démarche de la Princesse de Clèves était la même : avouer à son mari le sentiment qu'on éprouve pour un autre, c'est sortir de l'usage, et par là, le condamner. Si l'innocence de la princesse la met à l'abri de la censure sociale, son action provoque un grave désordre, comme si le manquement aux conventions de la part d'une femme fonctionnait à la manière d'un tabou enfreint, entraînant des conséquences automatiques sans rapport nécessaire avec une faute[678].

Cet agacement de la critique masculine devant des femmes qui « sortent de l'usage », s'il est avant tout affaire de morale, porte également, comme on l'a vu, sur les conventions romanesques. Nous continuerons à suivre, dans ce chapitre et le suivant, les effets de ce partage féminin du savoir, que facilite le rapport épistolaire, cette stratégie moins dangereuse pour la romancière que l'emploi de sa propre voix, dans un pamphlet par exemple[679]. Stratégie formelle (du point de vue de l'auteure qui désire quand même transmettre son message) doublée d'une stratégie diégétique (de l'échange comme événement), ce « partage » entre femmes, dans des romans en apparence dénués d'intrigue, constitue souvent également un des principaux moments de l'histoire.

---

677. Cette épigraphe se lit comme suit : « Un homme doit savoir braver l'opinion, une femme s'y soumettre (*Mélanges*, de M^me^ Necker). » On se souviendra que M^me^ Necker est la mère de M^me^ de Staël.

678. Claudine Herrmann, *loc. cit.*, t. I, p. 12-13.

679. À voir le scandale causé par *Delphine*, qui est un roman, et l'hostilité contenue des critiques, on se l'imagine aisément.

**Métaphore du corps féminin emprisonné :**

***le Château noir ou les Souffrances de la jeune Ophelle***

Jamais libre, le corps féminin romanesque n'est pas seulement soumis à la loi, tacite, de l'apparence, mais également à celle, plus concrète et inscrite dans la Loi, de l'appartenance à quelqu'un d'autre. Toujours mineure, la femme dépend d'un mari, d'un père, du reste de la famille en l'absence du père, d'une congrégation religieuse. C'est une forme de dépendance moins aléatoire que la première et à l'intérieur de laquelle la possibilité du bonheur dépend d'une contingence, en l'occurrence de la bonne foi du « possesseur ».

Comme le roman sadien, le *gothic novel* (ou roman noir) est un genre qui a illustré à l'extrême cette aliénation à la femme de son propre corps. Plus que des caractéristiques d'un genre romanesque ou de simples possibilités d'intrigue, le corps séquestré par le séducteur et les sévices qu'il subit peuvent être compris comme une métaphore de l'aliénation féminine concrète. Or, la tradition du roman noir est liée de près à celle des premiers romans par lettres du XVIIIe siècle. Dans sa *Clarissa* (1748), roman polyphonique où les lettres du personnage éponyme dominent, l'auteur anglais Samuel Richardson peignait le *triomphe de la vertu* de son héroïne, malgré l'insensibilité de ses parents qui veulent lui faire épouser l'affreux Holmes et les sévices que lui fait subir son séduisant ravisseur, le libertin Lovelace. Laurent Versini observe que *Clarissa* est le modèle de nombreuses copies qui, comme l'original, souffriraient des « enfantillages » du « premier âge du roman épistolaire[680] », enfantillages ou maladresses que le critique ramène particulièrement à des problèmes d'invraisemblance :

---

[680]. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 72.

> Pour élaborer ces journaux incontinents, ces demoiselles écrivent jour et nuit, et envoient parfois plusieurs lettres bavardes par jour; l'auteur est bien obligé de leur reconnaître un « goût immodéré pour l'écriture », comme une mémoire prodigieuse capable de restituer de longs discours mot pour mot. Clarisse a même le temps de recopier la prose d'une plume à la vérité si sûre qu'elle n'a jamais besoin de ratures : la vertu ostentatoire conserve témoignages et preuves. Invraisemblance supplémentaire : ces archives sont dues à des filles étroitement surveillées, séquestrées plutôt, qui doivent rivaliser de ruses avec leurs persécuteurs pour conserver papier et encre malgré les confiscations opérées par les parents Harlowe ou par le séducteur, et pour noircir des pages au lieu de chercher à fuir[681].

Versini remarque pertinemment le principal défaut de ces œuvres, dont l'invraisemblance de l'intrigue est souvent doublée de l'irréalisme d'une correspondance menée sans heurt, malgré les inconvénients physiques majeurs dont elle devrait normalement souffrir.

Notre corpus compte une de ces œuvres fortement influencées, sur le plan diégétique, par celle de Richardson. Le récit d'Anna d'Ormoy-Mérard de Saint-Just, *le Château noir ou les Souffrances de la jeune Ophelle* (1799), dont l'action se déroule au milieu du XVIII^e siècle, transporte le lecteur dans un monde de cruautés et de spectres où la jeune et faible héroïne éponyme, véritable jouet sans aucun pouvoir entre les mains des plus forts, doit passer par une enfilade de malheurs mis sur le compte de la fatalité, pour aboutir, au terme de ses tourments, dans le calme abêtissant d'un couvent. C'est un récit qui baigne dans une atmosphère d'horreur et d'érotisme quelque peu diluée, davantage à la manière de Sade dans *les Crimes de l'amour*, par exemple, que de Richardson. De plus, évitant l'invraisemblance que souligne Versini d'une prolixe correspondance rédigée en captivité, M^me de Saint-Just opte pour une formule moins répandue : le récit est entièrement contenu dans une seule lettre d'une amie de l'héroïne écrivant à une de ses propres amies et

---

681. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 72.

reprenant le récit oral que lui a fait la jeune Ophelle de ses aventures avant d'entrer en religion.

Après avoir repéré les principaux *topoi* du genre noir dans le roman, nous verrons que la forme épistolaire, qui n'apparaît au premier abord que comme un prétexte, un procédé narratif parmi d'autres, est intéressante du point de vue du cadre qu'elle impose au récit : cette lignée féminine de transmission du texte et du savoir rejoint le concept de « partage d'expériences » essentiel dans le roman épistolaire féminin de cette période.

### *Lieux communs du roman noir*

De façon à mieux circonscrire ses enjeux, penchons-nous tout d'abord sur la diégèse, puis sur les *topoi* du roman noir dans le roman. Jeune et jolie fille de seize ans, l'innocente Mlle de Sainte-Ophelle est la victime de sa débauchée belle-mère, Mme de Pelverde, véritable marâtre qui, après avoir ruiné et écarté le père, se sert de sa belle-fille comme d'un appât pour servir ses propres entreprises galantes. Une cruelle fatalité les fait toutes deux tomber amoureuses du même homme, le charmant comte d'Eloncour, dont le cœur penche pour Ophelle, exclusivité dont promet de se venger la méchante femme qui, pour mieux manipuler la jeune fille, feint d'éprouver pour elle une tendresse toute maternelle. Un matin, à l'aube, Mme de Pelverde amène Ophelle pour un prétendu séjour à la campagne. Après une journée de voyage, elles arrivent de nuit au *château noir*, propriété de M. de Panor, riche financier et vieillard libertin à qui la Pelverde doit une partie de son train de vie. Lors d'une messe, célébrée à minuit, dans une chapelle lugubre et délabrée, Ophelle est forcée d'épouser cet homme, se rendant aux menaces de sa belle-mère qui, entre autres arguments, exhibe une lettre de feu son père lui ordonnant ce mariage. Réussissant à s'évader la nuit suivante, Ophelle, devenue Mme de Panor,

après avoir reçu l'hospitalité d'une paysanne pendant quelque temps, repart pour Paris dans l'espoir de retrouver son bien-aimé d'Eloncour. Elle assiste à l'agonie de sa belle-mère qui expie ses méfaits d'une petite vérole et qui lui demande de lui pardonner en lui apprenant que la lettre du père était un faux et que le comte d'Eloncour vient de mourir lui aussi des tourments que lui a infligés l'annonce du mariage de la jeune fille. Ophelle sombre alors dans une folie qui dure sept ans. Rétablie, devenue veuve de M. de Panor, Ophelle, après avoir réglé ses affaires, revient terminer ses jours au couvent auprès d'une amie qui avait pris soin d'elle durant sa maladie.

On trouve dans ce roman tous les clichés du roman noir. Parmi ceux-ci, notons une onomastique à forte teneur ludique. En plus du sous-titre à la Goethe — *les Souffrances de la jeune Ophelle* —, le nom de M^me^ de Pelverde est un homonyme approximatif rappelant l'adjectif « perverse ». Le nom de « de Panor » est l'anagramme de « Pandore », celle par qui le malheur arrive dans la mythologie grecque, rôle analogue à celui que joue l'affreux financier dans *le Château noir*. Le nom d'Ophelle, enfin, que porte l'héroïne qui deviendra folle, rappelle l'Ophelia shakespearienne (atteinte par le même mal), mais il est aussi un anagramme phonétique (Epholle = est folle); dans les deux cas, le nom de l'héroïne joue une fonction prémonitoire et il est chargé sémantiquement, ce qui est assez fréquent dans ce genre de roman. Comme c'est parfois le cas chez Sade, en plus d'être dépossédée totalement de son corps, l'héroïne est dépourvue de prénom (le seul qui appartienne en propre à une femme), le patronyme « de Sainte-Ophelle » étant en quelque sorte « prénommisé » dans l'usage fréquent par la narratrice du seul « Ophelle » ou « la jeune Ophelle », plutôt que « M^lle^ de Sainte-Ophelle »[682]. Quand Ophelle devient M^me^ de Panor, le brusque changement de nom et la charge

---

682. Dans *Faxelange ou les Torts de l'ambition* (paru dans *les Crimes de l'amour*), par exemple, le nom de Faxelange est le nom de famille de l'héroïne, mais il sert aussi de prénom, le narrateur sadien la nommant tour à tour « Faxelange » ou « M^lle^ de Faxelange ».

sémantique négative que le deuxième nom contient soulignent le caractère répugnant du mariage contracté et, encore plus que le premier nom que portait la jeune fille, son aliénation à un autre. Une fois l'héroïne délivrée de l'époux malveillant, la narratrice revient toutefois au premier nom, emploi qui souligne, jusqu'à un certain point, la délivrance[683].

Le roman contient également des traits de la tragédie que reprenait à son compte le roman noir : le rêve prémonitoire, mais aussi le « moment de la connaissance ». Dans le roman noir, tout est tracé d'avance par la fatalité et l'héroïne sort toujours brutalement de cette illusion dont elle se berce voulant que le bonheur soit encore possible. Le moment de la connaissance, situé généralement à mi-récit, met l'héroïne face à un destin inévitable : elle n'a aucun choix devant la fatalité. Un renversement total de la situation s'opère alors, instaurant les tourments les plus durables. Ce principe de fatalité, organisateur de la nouvelle sadienne du type des *Crimes de l'amour*, se trouve dans le roman de M^me^ de Saint-Just à mi-récit. La scène de la cérémonie du mariage, aux allures de sabbat, contient l'épisode de la connaissance, celui où l'héroïne, jusque-là dupe, se rend compte de sa véritable situation et de son caractère irréversible :

> Le soir, environ vers minuit, sous prétexte de lui montrer plusieurs endroits du château, on la conduit dans une chapelle à plus des trois quarts détruite. Ce qui en reste de murs est si enfumé, si noir, qu'Ophelle prend plutôt cet endroit pour un cachot que pour un temple consacré à Dieu. [...] Ensuite on la mène dans une vilaine petite sacristie, où on lui présente un registre à signer, en lui disant qu'on n'entre point en ce lieu sans, au préalable, inscrire son nom dans ce livre.
>
> Encore qu'Ophelle se défiât et de sa belle-mère et de Panor, dans le désordre de ses esprits, elle fit ce qu'on désirait. Aussitôt on la reconduit dans la chapelle, où elle trouve un prêtre en surplis : elle demande, avec l'inquiétude de la défiance, ce que signifie tout ce qu'elle voit. On lui répond que tous les ans, et à pareils jour et heure,

---

[683]. C'est également ce que fait le narrateur sadien dans *Faxelange*, l'héroïne ne portant que brièvement le nom du bandit Franlo. Une fois débarrassée de celui-ci, elle est nommée à nouveau Faxelange.

> on dit une messe de fondation. À cette raison, pour elle assez plausible, elle se met à genoux comme tout le monde. Remarquez qu'elle n'avait jamais vu marier personne; mais quand le prêtre s'approche d'elle pour lui prendre la main, et la joindre à celle de M. de Panor, *l'infortunée Ophelle devine en ce moment, et sans pouvoir en douter davantage, tout l'excès de son malheur.* On s'efforce vainement de lui faire entendre qu'il n'y a plus à reculer, puisqu'elle-même a consenti à tout, en donnant sa signature. — Non, non, s'écrie-t-elle avec force et désespoir ! non, je ne l'ai point donnée; on me l'a arrachée par surprise ! Jamais je ne serai à lui, ajoute Ophelle en frémissant et en montrant M. de Panor. Jamais ! plutôt cent fois mourir[684] !

C'est alors que Mme de Pelverde montre à sa belle-fille une lettre, prétendument écrite par feu M. de Sainte-Ophelle (lettre fournie dans le récit), ordonnant ce mariage à sa fille. Cette lettre symbolise la loi du Père à laquelle s'abandonne la malheureuse aussitôt la lecture achevée :

> Ce terrible écrit où Ophelle crut reconnaître l'écriture de son père, le lieu où elle était, ses terreurs, la fureur de Mme de Pelverde, le prêtre, la cérémonie, les témoins, tout servit à lui en imposer, à lui troubler la tête, à lui faire perdre l'esprit. Sans plus résister, victime dévouée, elle se laisse ramener, traîner à l'autel. Les premiers, les plus terribles coups frappés, ah ! les derniers furent faciles à lui porter.
>
> Ophelle était à demi-morte. Elle m'a dit avoir toujours ignoré si elle a prononcé ce *oui* fatal, qui, dans tant de bouches, est un *non* positif; mais ce que depuis elle n'a su que trop, c'est qu'elle appartenait, comme épouse, à M. de Panor.
>
> La cérémonie achevée, et certaine qu'il ne lui restait plus aucune espérance de changer sa destinée, elle tomba dans un effrayant désespoir. Tout-à-coup son caractère parut changer : de douce et timide, elle devint, pour quelque temps, furieuse et indépendante; elle ne craignait plus personne; sa belle-mère n'était plus à ses yeux qu'un monstre; elle lui avait fait tant de mal, qu'elle ne pouvait plus lui en faire. Ophelle détestait M. de Panor à l'égal de Mme de Pelverde : tous les deux lui étaient en horreur. Sans cesse elle les accablait de sa haine, de ses reproches; elle ne désirait plus rien, sinon qu'ils devinssent aussi malheureux qu'elle était infortunée.

---

684. Anna d'Ormoy-Mérard de Saint-Just, *le Château noir ou les Souffrances de la jeune Ophelle*, Paris, Le Prieur, an VII (1799), p. 127-129, nous soulignons.

> Comme elle était à plaindre, mon Ophelle ! Avec un cœur si bon, si tendre et si sensible, un cœur si bien fait pour aimer, être obligée de haïr ceux qui l'entouraient ! Oh ! qu'elle était à plaindre !... Ophelle fuyait tout le monde; elle fuyait aussi le jour, et aurait voulu pouvoir se fuir elle-même[685].

Le premier paragraphe de l'extrait insiste sur le statut de victime et sur l'impuissance de la jeune fille : « sans résister », « victime dévouée », « se laisse ramener, traîner ». Le deuxième laisse déjà entendre un propos critique envers le mariage ordinaire, par une intervention de la narratrice (« ce *oui* fatal, qui, dans tant de bouches, est un *non* positif »), remarque qui n'a plus rien à voir avec le contexte du *gothic novel*, mais qui renvoie les lectrices à leur propre réalité. Curieusement, c'est quand l'héroïne est le plus privée de liberté, au troisième paragraphe, alors qu'elle « tomb[e] dans un effrayant désespoir » et qu'« elle ne désir[e] plus rien », qu'elle devient « furieuse » et « indépendante ».

### *Structure du récit et transmission féminine*

La façon dont est transmis le récit aide à donner un sens à son contenu. Le roman de Mme de Saint-Just n'a rien ni de la structure harmonieuse du roman par lettres des Lumières ni de la construction plus complexe du roman épistolaire du XIXe siècle, où les lettres, de longueur variable et ne respectant jamais ni la stricte monophonie ni une symétrique polyphonie, sont souvent enchâssées les unes dans les autres ou entrecoupées d'autres formes narratives. Nous verrons maintenant que sa complexité et son intérêt résident dans le mode de transmission du récit, où ne sont mis en cause que des actants et des intermédiaires féminins.

---

685. *Ibid.*, p. 131-133.

Le roman, sans aucun discours liminaire, s'ouvre sur une lettre, datée du 18 juillet 17***, de « M^me^ la vicomtesse de Vermenil à M^me^ la marquise d'Ortinmar[686] ». Cette lettre sert de récit proleptique puisqu'elle s'ouvre sur l'annonce de la mort d'Ophelle, suivant sa folie puis son rétablissement. Elle annonce également que M^me^ de Vermenil se charge de raconter à sa correspondante, par écrit, l'histoire d'Ophelle :

> Je vous ai parlé cent fois, Madame, de ce qui me détermina à aimer celle qu'aujourd'hui je pleure si amèrement. Ses malheurs... ah ! je n'en ai jamais connus de semblables, de si dignes d'intérêt, d'un intérêt si tendre ! À la fleur de l'âge, belle de sa jeunesse, de sa langueur, de son délire même, l'impression qu'elle me fit, restera éternellement gravée dans mon coeur. Ophelle était alors privée de sa raison, mais non de sensibilité : la sienne déchirait l'âme.
> Qu'il vous suffise en ce moment, Madame, d'apprendre ce que j'ai dû vous cacher jusqu'à ce jour. En descendant au tombeau, mon Ophelle m'a permis de révéler son secret, dont il m'a toujours fallu vous faire un mystère impénétrable. Puissé-je, par la vérité de mon récit, que je n'essaierai point d'embellir, rendre pour vous Ophelle à la vie ! Vous en sentirez mieux toute ma perte[687].

Cette courte lettre apparaît ainsi à la fois comme le cadre du récit principal, qui sera entièrement assumé par une deuxième lettre[688] de la même destinatrice à la même destinataire, et comme son annonce. Cette deuxième lettre n'est datée que du 15 septembre 17*** (on peut supposer qu'elle est de la même année que la première) et porte le titre « Les Souffrances de la jeune Ophelle, adressées à M^me^ la Marquise d'Ortinmar », titre ambigu dont on notera qu'il contient l'adresse de « souffrances » d'une femme par une femme à une femme, l'accord du participe passé mettant en effet l'accent sur les souffrances, alors que son invariabilité aurait porté davantage sur l'ouvrage lui-même. Cette forme de transmission féminine du

---

686. *Ibid.*, p. 5-8.
687. *Ibid.*, p. 6-8.
688. La lettre ira des pages 9 à 273.

texte est d'autant plus intéressante que, dans le récit même, le malheur de l'héroïne Ophelle lui vient essentiellement d'une femme, M^me de Pelverde. De même, le *château noir* abrita toute une lignée de femmes malheureuses, le hantant dorénavant, lignée à laquelle se soustrait brièvement Ophelle : si elle s'en échappe physiquement, elle perdra la raison des suites de son incarcération[689].

Au cours de sa fuite du château, avant d'arriver chez Jeanne, la mère de sa femme de chambre chez qui elle habitera un certain temps, Ophelle est d'abord accueillie par une famille de fermiers, voisine du château, qui l'héberge pour la nuit. Lors du souper auquel elle est invitée par ses hôtes, un vieillard lui fait le récit de la succession des différents propriétaires du château; elle n'est surtout qu'une longue énumération des femmes, victimes ou meurtrières, qui l'ont habité. On apprend que rôdent plusieurs fantômes dans le château : celui de Blanche, princesse de Nuremberg, car on présume qu'elle y fut assassinée par un mari jaloux, premier propriétaire du château, ou qu'elle s'y est laissée mourir; celui de la « fameuse marquise de Brinvilliers » qui l'acquit en 1670 : « C'était dans ce sombre manoir que, secondée par son amant et par l'enfer, [celle-ci] composait ses poisons. On voit encore, dans la partie de l'occident, les débris de ses fourneaux [...], tout à l'entrée du souterrain le plus profond[690]. » Le château était ensuite passé au marquis de Veslan que sa méchante épouse, maîtresse de Louis XIV, tenait enfermé, sous la garde de domestiques geôliers, car elle désirait le faire passer pour mort afin d'épouser le roi devenu veuf. M^me de Maintenon ayant usurpé sa place, elle alla finir ses jours à l'abbaye de Montmartre, sans songer à faire délivrer son époux, toujours prisonnier dans un souterrain au moment où le richissime M. de Panor père acquiert le domaine mis en vente par la famille à la mort de M^me de

---

689. De même, dans la nouvelle du marquis de Sade, le sort de l'héroïne Faxelange s'inscrit dans une suite d'abominations à l'endroit des autres femmes de son époux, commises au même endroit : l'une a la tête fracassée au moment où elle tentait d'écrire pour demander de l'aide à l'extérieur du repaire de brigands dont Franlo est le chef.

690. Anna d'Ormoy-Mérard de Saint-Just, *op. cit.*, p. 144.

Veslan; brièvement évadé et monté au rez-de-chaussée, Veslan avait causé toute une frayeur à Bertrand, l'intendant représentant son maître (resté à Paris), qui crut avoir affaire à un spectre. Furieux d'apprendre l'horrible sort d'un homme si doux, Bertrand fustige le couple de concierges qui le tenait sous sa garde et les menace de les livrer à la justice; le lendemain de cette triste nuit, il trouve les deux vieillards pendus dans leur réduit. Veslan est mis dans une maison de santé jusqu'à sa mort.

Dans un récit marqué par les différentes dépendances de l'héroïne (envers sa belle-mère, envers son mari) et par les épisodes d'enfermement (le *château noir*, la folie, le couvent), le seul épisode de liberté — sa brève évasion — est donc marqué par le récit d'horreurs que subirent les différents hôtes du château. Mais le plus tragique des récits, qui ne concerne pas Ophelle, sera livré peu après à celle-ci par Jeanne, la mère de Laure, sa servante, chez qui elle trouve refuge. La paysanne, autrefois femme de chambre au manoir, y fut témoin d'une scène particulièrement violente et meurtrière qu'elle relate à la pauvre héroïne déjà sous le choc de ce qui vient de lui arriver.

Jeanne se trouve donc être la narratrice orale d'un récit imbriqué (occupant les pages 178 à 226, soit près d'un cinquième du roman) racontant différents épisodes de son existence de paysanne, puis de « berceuse » au *château noir* auprès de ses maîtres de Belval, seigneurs du village. C'est ainsi que Jeanne décrit sa maîtresse :

> C'était une dame encore jeune, belle, riche et bonne par-dessus tout. Son mari avait acheté depuis peu la seigneurie de notre village.
> Mme de Belval accoucha d'un garçon, seul fruit de dix années de mariage. Elle voulut nourrir elle-même cet enfant; elle l'idolâtrait. Il lui fallait une berceuse, et je fus préférée à toutes celles qu'on lui présenta, à cause de mon extrême douceur[691].

---

[691]. *Ibid.*, p. 204-205.

L'événement le plus troublant de la vie de Jeanne est une nuit d'horreur survenue dans le château, épisode qu'il faut comprendre comme s'inscrivant dans la succession de malheurs féminins du roman de Mme de Saint-Just. Après une semaine de fêtes où Mme de Belval avait reçu au château des cousines invitées de Paris, on s'était tous couchés de bonne heure pour repartir le lendemain. La même nuit, des brigands s'introduisent dans le château pour le piller. La narratrice explique que, réveillée par des murmures et des craquements, elle entendit également « un bruit assez singulier, semblable à celui d'une petite scie[692] », « des sons plaintifs[693] » et enfin le bruit de plusieurs coups violents tirés à la sonnette qui la relie à sa maîtresse. Dans un geste instinctif, Jeanne cache le petit de Belval dans un réduit et passe de sa chambre à la pénombre du couloir où, explique-t-elle, elle vit la poignée rompue de l'épée de son maître, un cadavre inconnu et une mare de sang, dans laquelle elle glisse. Arrivée à la porte de Mme de Belval, la narratrice poursuit :

> J'entre. Quelle horreur !... J'ai vu ce spectacle, et j'y ai survécu ! Ma maîtresse était sur son lit, un bras encore tendu vers la sonnette, la poitrine découverte, ensanglantée, et frappée de plusieurs coups. À terre... j'aperçois une de ses mains que les monstres avaient hachée. Mme de Belval, sans connaissance, évanouie, respirait encore. Je rappelle toutes mes forces, et vite, plus prompte que l'éclair, arrachant le fichu de mon cou, je le déchire, et je bande les plaies de cette victime intéressante[694].

Jeanne quitte alors sa maîtresse pour se rendre compte que les bandits « interrogeaient » sur la cachette d'un supposé trésor M. de Belval, garrotté, les pieds au-dessus d'un brasier ardent, brasier auquel échappe Jeanne, miraculeusement sauvée par le tocsin sonné au village pour rassembler la

---

692. *Ibid.*, p. 209.
693. *Ibid.*, p. 210.
694. *Ibid.*, p. 212.

population et venir en aide aux habitants du château. Plus heureuse que sa maîtresse, la servante s'en tire avec deux blessures : « l'une au bras gauche, et l'autre au-dessous du sein droit[695] ».

L'épisode le plus horrible du roman, celui du corps charcuté de Mme de Belval, se trouve en son centre, comme une espèce de mise en abyme dont le thème dominant est le même que celui du récit principal, la captivité féminine. Hormis les très brefs récits à l'intérieur des répliques du paysan adressées à Ophelle, il y a donc dans le roman, qui est le récit pris comme tout, trois récits principaux (oral ou écrit), que nous résumons ici dans l'ordre diégétique. Un premier récit (oral) est confié par Jeanne à Ophelle, avant même la fin des aventures de celle-ci et racontant la vie de la paysanne et celle de son ancienne maîtresse, Mme de Belval.

**1) Premier récit : oral**

Narratrice : *Jeanne*

Récit : *Vie de Jeanne et vie de Mme de Belval*

Destinataire : *Ophelle*

Un deuxième récit oral est destiné par Ophelle à raconter la fin de ses aventures à la vicomtesse de Vermenil, laquelle apprend le contenu du premier récit par la même occasion.

---

[695]. *Ibid.*, p. 218.

**2) Deuxième récit : oral**

| |
|---|
| Narratrice : *Ophelle*<br>Récit : *Récit n° 1 + Vie d'Ophelle*<br>Destinataire : *vicomtesse de Vermenil* |

Ce récit est cependant le seul à ne pas être fourni dans le roman, la vicomtesse le récrivant dans ses propres termes dans une longue lettre à la marquise d'Ortinmar, son amie et correspondante, peu après la mort d'Ophelle. Cette mort est racontée dans une lettre précédente, qui servait de prologue ou de préface au roman.

**3) Troisième récit : deux lettres**

| |
|---|
| Destinatrice : *vicomtesse de Vermenil*<br>Récit : *Récit n° 1 + Récit n° 2 (Lettre II)*<br>*+ Récit de la mort d'Ophelle (Lettre I)*<br>Destinataire : *marquise d'Ortinmar* |

La narratrice du récit-cadre étant un personnage inventé par l'auteure et non l'auteure elle-même, on obtient une quatrième transmission, celle du récit de l'auteure adressé à ses lecteurs, qui sont surtout des lectrices.

**4) Quatrième récit : roman (épistolaire)**

Auteure : *M^me^ Mérard de Saint-Just*

Récit : *Récit nº 3 (Récit nº 1 + Récit nº 2*

*+ Récit de la mort d'Ophelle)*

Destinataire : *lectrices du roman*

La transmission du récit et du texte est essentiellement féminine, faite de plusieurs couches, ajouts et formes. Il faut également noter que chaque mode narratif employé est réputé féminin : le récit oral symbolise le féminin par opposition à l'écriture qui représente la Loi masculine; dans le domaine de l'écrit, la relation épistolaire, de tout temps, est jugée comme féminine; à l'époque de M^me^ de Saint-Just (le roman paraît en 1799), le roman est encore vu comme un genre mineur et féminin.

Cette transmission « féminine », il ne faut pas l'oublier, est celle de l'histoire du corps d'Ophelle, objet ballotté d'un propriétaire à l'autre, jamais entièrement à elle, et dont seules des femmes, apparemment, peuvent entreprendre l'histoire. Le fait que les récits soient transmis de femme en femme participe autant de l'idée de « partage d'expériences », selon nous, que dans le roman de M^me^ de Staël, bien que *le Château noir* soit un récit à événements. Ceux-ci se rapportent à la condition féminine, autour de personnages jamais libres de leur destin et soumis à la loi du plus fort.

***Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes* :**

**vérités de romancière, ruses de préfacière**

Paru en 1802 à Paris sous la signature cryptonymique de M^me^ S. M. L.***, le roman épistolaire de M^me^ Levacher de La Feutrie[696], *Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, raconte les projets de mariage de deux jeunes amies, Minna Resonica et Marinette Balbi, dans la bonne société vénitienne du XVIII^e^ siècle[697]. La mère de Minna a choisi pour époux de sa fille unique et héritière le riche Capello, homme d'une laideur repoussante que l'héroïne refuse jusque devant le prêtre près de l'autel où on la pousse de force. On la renvoie alors à son couvent, enfermement au cours duquel elle peut méditer à son aise sur un projet de mariage d'amour, que sa famille ne peut se résoudre à autoriser, avec le séduisant Alphonse Vendramini, un cadet de famille. Un revirement de situation inattendu, la grossesse de sa mère, dégage la jeune fille de l'interdiction de parents qui voient réalisé leur souhait de la remplacer par un héritier mâle. Marinette, de son côté, vit quelques déboires auprès de Foscari, son fiancé puis mari, qui, à quarante ans et obéissant à contrecœur aux conventions sociales, se voit forcé d'abandonner une vieille maîtresse aimée pour s'unir à la jeune fille; elle souffre ensuite auprès d'une belle-mère qui lui reproche amèrement la perte de pouvoir qu'elle s'apprête à subir en donnant une femme à son fils. Arrivant peu à peu à obtenir l'affection de la deuxième et l'amour du premier, Marinette connaît le bonheur. Pendant ce temps, le ménage passionné finalement formé par Minna et Alphonse se révèle un échec à cause de la jalousie maladive du jeune homme, jalousie qui le tourmente tant qu'il en meurt. Veuve, Minna épouse le patient Capello, décision prise librement, inspirée par la confiance et la bonté que lui témoigne l'ancien prétendant éconduit.

---

696. Également auteure de *Nella, ou la Carinthienne,* paru en 1800.
697. Les lettres composant le roman sont datées de « 17** ».

Polyphonique, mais de voix exclusivement féminines, cette correspondance se compose en majeure partie des lettres qu'échangent les anciennes compagnes de couvent que sont Minna, retournée la première dans sa famille, et Marinette, toujours cloîtrée, puis mariée vers la fin du roman. Parallèlement et simultanément s'élaborent pour les deux jeunes filles des projets de mariage dans lesquels, elles le constateront bien vite, leur goût n'exercera aucune influence. Quarante ans avant les *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac, ces Mémoires de deux jeunes fiancées se présentent comme le lieu d'un constat quasi anthropologique sur la société aristocratique vénitienne du XVIIIe siècle et, par extension, sur toute société traditionnelle aristocratique ou patriarcale. À travers une intrigue somme toute banale, articulée autour de l'habituelle opposition entre le mariage d'intérêt et le mariage d'amour, nous verrons que sont mises en relief avec une acuité particulière, dans les observations que les deux amies s'échangent par la poste, les douloureuses questions que sont pour la femme l'échange, l'alliance et la transmission, de même que la rituelle exhibition de son corps. De plus, si le roman a des accents féministes — pour l'époque —, nous devrons constater qu'il est pourvu d'un discours méta-épistolaire qui calque la pensée dominante, dont une préface aux réflexions politiques conservatrices et un épilogue narré qui chante le retour à l'ordre avec le remariage de l'héroïne à Capello, celui que lui destinait au départ sa famille. L'auteure fournit avec ce roman un exemple de « subversion » féminine, en jouant habilement avec les différentes couches du texte, les premières s'adressant au lecteur superficiel qui s'attend à retrouver un discours moralisateur et édifiant, les autres étant réservées à la lectrice qui entretient avec l'auteure et les héroïnes cette relation de « partage d'expériences » que nous avons observée dans *Delphine* et dans *le Château noir*.

La réflexion de cette troisième partie du présent chapitre, attaché au seul roman de Mme Levacher de La Feutrie, se fera en trois temps. Nous nous intéresserons

d'abord au discours d'auto-apprentissage à l'œuvre dans les lettres des héroïnes, apprentissage-expérience qui est objet de partage entre femmes et qui tourne autour des questions anthropologiques de l'alliance et de la transmission dans la société patriarcale et de la place que la femme occupe dans ses institutions. On se penchera ensuite sur un des rituels féminins de cette société, l'entrée dans le monde, et sur la façon dont elle est considérée par les correspondantes, qui la décrivent sans le savoir comme l'exhibition de leur corps, sur le mode sacrificiel. Enfin, en comparant la nouveauté du texte au contenu conventionnel du paratexte, nous reviendrons sur la question clairement posée par ce roman de l'œuvre féminine « subversive », en l'occurrence une œuvre non seulement offrant divers niveaux de lecture, mais faite de parties s'adressant selon toute apparence à des auditoires différents.

### *Apprentissage des règles d'alliance et de transmission*

Comme dans de nombreux romans épistolaires, des *Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos à *Jacques* (1834) de George Sand, le roman de M^me^ Levacher de La Feutrie s'ouvre sur une première lettre envoyée par la pensionnaire sortie la première du couvent à celle qui y est restée. De la ville de Mestre, durant le voyage qui ramène Minna du couvent vénitien à la maison familiale à Carbonnera[698], la jeune fille écrit :

> Nous débarquons dans l'instant, chère Marinette, et je profite du premier moment de liberté pour m'acquitter de ma promesse et m'entretenir avec toi. Ah ! ma bonne

[698]. Le cadre italien choisi par l'auteure inscrit l'œuvre dans la tradition du roman épistolaire exotique, les lettres révélant au lecteur certaines caractéristiques culturelles, à l'aide de voix naïves qui découvrent le fonctionnement d'une société inconnue (même si ces voix ne sont pas celles d'étrangers, mais de jeunes filles sortant du couvent). Toutefois, comme on le verra plus loin, cet exotisme de surface ne sert qu'à camoufler l'intention critique face à un système social, avec ses lois régissant les rapports entre les sexes, moins différent qu'on ne pourrait le croire des mœurs françaises.

> amie, combien je te regrette; combien je suis fâchée d'avoir quitté notre couvent; je m'en veux à présent d'avoir eu un moment de joie en apprenant que j'allais en sortir. [...] je suis d'une tristesse !... Et je ne puis parler de mes regrets à personne. Maman ne les remarque pas et me traite absolument comme un enfant[699].

Cette indifférence de la mère face aux sentiments de sa fille, omniprésente dans les lettres de Minna, n'est que le prélude à la découverte et à la compréhension de mœurs que la jeune fille trouvera étranges, mais qui sont la règle dans la société qui sera la sienne. Ses parents — comme la majorité des couples de la ville, où chaque femme peut ouvertement prendre un *cavalier servant* —, bien que partageant le même toit, vivent quasiment séparés; la mère a un amant, M. Momolo, et reçoit sa propre société, tandis que le père, qui se lève souvent après midi, passe presque tout son temps dans la compagnie de Mme Moncenigo, sa maîtresse, qui tient elle aussi salon, lieu où l'on joue fort tard dans la nuit. Les deux sociétés, la maternelle et la paternelle, s'unissent, du reste, assez régulièrement et on y retrouve même une Mme Du ***, dame de haut rang et fort respectée, malgré le meurtre au pistolet, dont tous sont instruits, d'un domestique qui lui avait désobéi. Par un paradoxe de la « bonne société » aristocratique, c'est dans ce laisser-aller — à première vue chaotique, mais qui obéit en réalité à des règles et à un code de conduite élaboré — qu'il est demandé à Minna, jeune et vierge, de se conduire « honnêtement » et de façon vertueuse.

Ainsi, comme dans *les Liaisons dangereuses* où la sortie du cloître de Cécile Volanges ouvre le récit, le séjour du couvent apparaît nécessaire, de façon rétrospective, non pas tant pour l'éducation de la jeune fille que pour la préservation de son innocence, qui aurait beaucoup à perdre dans la fréquentation des adultes de sa famille et de son milieu social. Minna ne sort du cloître que pour

---

699. Mme Levacher de La Feutrie, *Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, Paris, Maradan-Pigoreau, 1802, lettre I, de Minna à Marinette, t. I, p. 1-2.

être mariée, comme le lui explique froidement sa mère dès le lendemain de son arrivée dans la maison familiale :

> L'ordre de passer chez maman m'a fait sortir de mon lit en tremblant; ce message ne me présageait rien de bon, et je me suis approchée d'elle toute émue : je ne savais si je devais l'embrasser; elle m'a donné sa main, et sans me faire asseoir, sans aucune espèce de préparation, elle m'a dit fort sèchement : « Minna, vous allez avoir quinze ans; à cet âge on se marie, ou on se fait religieuse; je préfère vous marier. Mon choix est fait; votre futur sera ici demain, on vous le présentera et dans huit jours, le contrat sera signé. L'homme que j'ai choisi vous convient par ses richesses et par sa naissance, il est de plus homme d'esprit, et si vous êtes raisonnable, vous saurez être heureuse; vous pouvez sortir. » Je sortais et bien vite elle me rappela. « À propos, votre père veut faire une plaisanterie : il exige que l'on ne vous nomme pas votre futur; mais que vous le deviniez au milieu d'une nombreuse société; vous n'aurez pas grand peine, car il est remarquable... Ma fille je vous conseille l'obéissance. »
> Après ce peu de mots, je me suis retirée dans ma chambre, mille idées confuses m'occupaient; *mon futur arrive demain... dans huit jours on signe le contrat !* c'est une chose arrêtée, faite, c'est moi qu'on marie, et on ne me demande pas seulement mon consentement. On m'avertit simplement que la chose est faite, parce qu'on ne peut se passer de moi, et que je suis nécessaire à la cérémonie.
> C'est cependant, de mon bonheur, de moi, dont il s'agit !... dans le fond je dois me réjouir, puisque c'est un homme d'esprit, je ne puis qu'être heureuse, car à quoi servirait l'esprit, si on ne l'employait pas à se rendre aimable. D'ailleurs, maman m'assure qu'il a une figure remarquable; par conséquent, il est beau, charmant, gai, c'est très clair. Ma bonne amie, je ne me possède pas de joie, j'attends demain avec une impatience que je ne puis exprimer[700].

Cette lettre de Minna, où sont rapportées à la fois les paroles de la mère et les réflexions de l'héroïne, confirme d'inévitables réalités féminines, plus particulièrement l'obligation d'un mariage d'intérêt — dans lequel la jeune fille ne semble être qu'une monnaie d'échange — et implicitement les souffrances qu'engendre celui-ci (l'âpreté dans le ton et l'attitude de la mère, qui est passée par

---

[700]. *Ibid.*, lettre IV, de Minna à Marinette, t. I, p. 17-19.

là, le suggèrent). L'alliance y est comprise comme un choix qui relève strictement des exigences du maintien, voire du rehaussement, du clan familial dans la société, choix auquel ne peuvent donc pas prendre part les sentiments ou le désir de la principale intéressée; pour elle, la nouvelle est brutale et irréversible, le ton qu'emploie sa mère laissant d'ailleurs planer une menace (celle de la claustration éternelle) en cas de désobéissance. Mais, malgré les plaintes et la surprise, un espoir de bonheur subsiste chez celle qui a cru entendre sa mère parler de la « figure remarquable » de son fiancé et qui en déduit que, « par conséquent, il est beau », alors que l'épithète « remarquable », effectivement prononcée, ne se rapportait nullement à sa figure.

Quant à Marinette, son sort est lui aussi réglé d'avance. Unique héritière, on lui destine un gentilhomme vénitien allié à sa famille. Après plusieurs rencontres au parloir du couvent avec sa future belle-mère, la jeune fille fait part à Minna de ses récentes connaissances « ethnologiques », connaissances concernant les lois et usages vénitiens en matière d'alliance et de filiation, acquises uniquement à la veille de son mariage. Fait curieux, leur claustration durant toute leur jeunesse et la lecture de nombreux romans étrangers ont laissé les jeunes filles dans l'ignorance la plus complète des usages et des lois de la Cité qui déterminent le plus le destin féminin :

> [Ma belle-mère] me met au fait des usages et de la manière dont je dois me comporter; elle me rabâche sans cesse combien il est désagréable à son âge de me céder son bel appartement, ses loges aux spectacles et ses bijoux. Je l'ai priée de les garder; mais exacte à suivre les usages, elle dit que le public en jaserait, et que cette coutume est établie depuis plusieurs siècles dans toutes les maisons nobles de Venise; d'ailleurs, mon enfant, me disait-elle l'autre jour, vous aurez votre tour, et lorsque votre fils se mariera, vous rendrez à sa femme ce que la maison vous prête. Car les bijoux, et le reste, sont héréditaires, et passent du père au fils[701].

---

[701]. *Ibid.*, lettre X, de Marinette à Minna, t. I, p. 91-92.

Dans ce principe de lignage masculin, la « transmission » féminine dont fait part la jeune fille à sa correspondante est une transmission de la « perte », perte de ce qui a été obtenu par « prêt » du mâle au moment de l'alliance, mais qui doit être automatiquement cédé lors de l'alliance du fils aîné. Ce mode de transmission est d'autant plus douloureux pour la femme que celle-ci acquiert temporairement, puis cède et perd ce qui lui revient le plus naturellement, ce qui l'identifie, ce qui lui assure, toutes époques confondues, un statut dans la société patriarcale : les bijoux — signe certain du rang social —, mais aussi — ce qui est plus important peut-être — la loge et les appartements, uniques lieux féminins, l'un public et l'autre privé, qui, bien que tous deux fermés, permettent l'expression d'une relative liberté, d'une partielle autonomie, la femme y étant, après tout, sa propre « maîtresse ». Cette logique de la perte suit celle de l'inutilité de la femme qui se voit remplacée par une autre dans le rôle de procréation et de transmission du patronyme :

> On m'a dit aussi qu'une femme ici n'a point d'autorité dans la maison de son mari, et qu'ils n'ont de commun que le nom. On prend une femme seulement pour faire un enfant mâle, afin de perpétuer un nom illustre. Cette femme est presque salariée, comme un domestique, elle a sa pension, sans pouvoir exiger rien de plus; et cette pension est proportionnée à sa dot. On lui donne, avec son revenu, un bel appartement, une gondole entretenue par la maison, des bijoux remontés à neuf, des loges aux différents spectacles, et la permission de se rendre à table, lorsque la cloche sonne le dîner. Tout se traite avec elle en grande cérémonie, et comme avec une *étrangère*. C'est le maître d'hôtel qui ordonne tout, et l'intendant qui paie. Il n'est jamais question du mari dans tous ces arrangements. Ainsi une femme peut passer sa vie sans voir le sien. [...] Trouves-tu bien aimable cette manière d'être ensemble ? Cela me paraît, à moi, devoir être insupportable; aussi je ne suis pas pressée de me marier : il me semble d'ailleurs, ma chère, que les mariages des autres pays ne ressemblent point à ceux-ci, du moins à en juger d'après nos lectures[702].

---

[702]. *Ibid.*, p. 93-95, nous soulignons.

Dans ce passage apparaît clairement l'interchangeabilité des femmes dans le système de filiation de l'aristocratie vénitienne. Prendre femme est, pour l'homme, un rituel de passage nécessaire à la perpétuation du clan et du nom, mais, en dehors de cela, il peut vivre comme bon lui semble même hors du foyer. La forme épistolaire du roman favorise l'expression d'une critique face à ces coutumes. L'indignation, passant par la bouche d'un personnage féminin, une jeune fille sans expérience de surcroît, est moins compromettante, sur le plan idéologique, qu'un mot d'auteur ou que l'indignation d'un narrateur omniscient, par exemple, celui-ci étant souvent associé à la personne du romancier.

Amoureuse de Foscari dès les premières visites quotidiennes que son fiancé lui rend ponctuellement, comme un rituel pénible, Marinette souffrira toutefois, paradoxalement, d'en être enfin aimée. L'homme de trente-six ans, à ses dires, était tout d'abord « sacrifié[703] » dans ce mariage, puisque, amoureux d'une femme mariée ayant tout quitté pour vivre avec lui, il devait l'abandonner cruellement afin de contenter sa famille qui l'obligeait à un mariage que l'approche de la quarantaine rendait indispensable. Ainsi, ses visites quotidiennes au parloir, pour obéir au minimum d'une demi-heure imposé par la coutume, sont fidèles mais silencieuses, le fiancé ne voulant pas adresser la parole à celle qui allait faire son « malheur ». Marinette ayant choisi ce temps pour se mettre au piano (installé dans le parloir), peu à peu, Foscari lui devient reconnaissant pour sa discrétion, reconnaissance qui se transforme en intimité, puis en attachement et qui devient enfin passion, au désespoir de la jeune fille, qui songe tristement à l'ancienne « rivale » si rapidement oubliée, image d'un avenir qui s'annonce douloureux. En effet, Marinette, comme dans toutes ses lettres et à tout sujet, perçoit la logique de

---

703. *Ibid.*, lettre XXIII, de Marinette à Minna, t. II, p. 55.

la transmission féminine, plutôt que de jouir de l'illusion comme une coquette, et elle garde donc un point de vue extérieur sur sa situation :

> Sa réserve avec moi, sa répugnance sont évanouies. Croirais-tu bien qu'il me jure à chaque instant qu'il m'adore, et qu'il n'avait pas connu l'amour avant de me voir. Que sentait-il donc pour M^me^ Barbari ? Il paraît n'y plus penser. Cette opinion me cause une tristesse affreuse et me suggère des idées noires. Songes-tu qu'un jour il m'oubliera de même[704].

On voit que la logique de la perte n'est est pas mieux ressentie ici que dans les passages « raisonnables », ceux abordant l'apprentissage que Marinette observe autant qu'elle subit. Cette pensée de Marinette, née d'une plume féminine, ne serait certes pas venue sous celle de l'Hermengarde de Barbey d'Aurevilly pendant la période de ses fiançailles[705]. Arrivée à la position la plus enviable pour une femme, socialement parlant, et parce qu'elle inspire la passion à son époux légitime, Marinette, elle, a parfaitement conscience d'être dans la position de celle qui a tout à perdre. L'aspect révolutionnaire de ce roman se trouve aussi dans ce passage, où le lecteur, à la place du bonheur et peut-être de la vanité de la femme qu'il s'attend à voir exprimés, trouve une forme de raison, de lucidité et d'intelligence dans un discours qui aborde le sort de l'ensemble des femmes.

Les observations, en apparence anodines, mais fort lucides et précises de la jeune Marinette Balbi, rendent compte — avec étonnement et amertume — d'une Loi généalogique qui ne considère que la lignée masculine. Le travail de la critique féministe Luce Irigaray s'est justement attaché à ces questions de généalogie et à la place que la femme y occupe dans les sociétés dites patriarcales. Le culte de la mère des sociétés traditionnelles est en réalité un culte de la mère du fils, ce qui fait,

---

704. *Ibid.*, lettre XVI, de Marinette à Minna, t. I, p. 149-150.

705. Dans *Une vieille maîtresse* (1851), Barbey d'Aurevilly peint une héroïne, Hermengarde de Polastron, dont l'époux est également un homme d'expérience attaché depuis dix ans à une femme qu'il oublie à son contact.

selon Irigaray, que « la généalogie de la femme est [...] repliée dans celle de l'homme[706] ». C'est ce qui explique la rivalité opposant la mère à la fille et surtout la mère à la belle-fille, dans *Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes,* leur succession dans l'amour du fils. Irigaray explique que

> L'amour entre mère et fille, rendu impossible par le régime patriarcal [...] est transformé en culte obligatoire de la femme pour les enfants de son mari légal et pour son mari en tant qu'enfant masculin. En effet, malgré le tabou de l'inceste, il ne semble pas que l'homme ait sublimé l'immédiateté naturelle de son rapport à sa mère mais qu'il l'ait reporté sur sa femme comme substitut maternel. Le couple reste ainsi toujours en décalage de générations depuis que les généalogies masculines et féminines sont repliées dans une généalogie : celle du *mari*[707].

Ainsi, l'apprentissage que feront simultanément Minna et Marinette, à leur sortie du couvent et lors de leurs fiançailles, est-il essentiellement celui de leur peu d'importance dans la chaîne généalogique. Leur voix n'étant pas considérée dans le domaine social, c'est dans le privé, par la lettre, que les héroïnes vont se faire entendre, bien que Minna, nous le verrons, soit punie pour le refus anticonformiste qu'elle opposera en public à l'union à laquelle sa famille veut la forcer.

Avant de passer à l'étape suivante de la démonstration, notons que le roman de Mme Levacher de La Feutrie présente une situation exceptionnelle par rapport aux lois de la transmission en ce que dans la famille de Minna, c'est la mère qui a fait la fortune du père, à qui elle paie une pension, et qui se charge de toutes les dépenses de la maison. Minna porte le patronyme de sa mère, Resonica, tandis que son père est appelé par tous Resonico. « Aussi [explique Minna] je vois clairement que c'est de ma mère que je dépends absolument, et que papa ne pourra jamais rien faire pour mon bonheur malgré sa bonne volonté[708]. » Mais le glissement du patronyme

---

[706]. Luce Irigaray, « La nécessité de droits sexués », dans *Sexes et parentés*, *op. cit.*, p. 16.
[707]. *Ibid.*, p. 14-15.
[708]. Mme Levacher de La Feutrie, *op. cit.*, lettre XIV, de Minna à Marinette, t. I, p. 129.

au matronyme est sans véritable effet, puisque la jeune fille sera toujours victime de la structure patriarcale, et Minna se leurre sur le manque d'influence que peut exercer son père sur son bonheur. Resonico ne se soustraira pas au rôle que la société et des siècles de tradition attendent de lui : une de ses fonctions consistera dans l'exhibition du corps de sa fille, laquelle devra obtenir la sanction sociale pour commencer sa vie de femme.

***Rituel de l'entrée dans le monde : exhibition et sacrifice du corps féminin***

On le sait, présenter une jeune fille dans le monde a longtemps été un investissement (d'énergie, de temps et d'argent) pour les parents à la recherche de maris potentiels, parfois pressentis ou déjà à demi engagés. Le *topos* apparaît dans de nombreux récits du XVIIIe et surtout du XIXe siècle, particulièrement chez les grands romanciers masculins. On pense ici à Balzac ou à Émile Zola et à son sarcastique *Pot-Bouille* (paru en 1882) qui ridiculise le couple pitoyable que forment la jeune fille à marier et la mère déterminée à lui trouver un époux : leur détermination, assommante pour les célibataires disponibles, est présentée à partir d'un point de vue où n'entre jamais en considération le fait que cette situation est précisément engendrée par la Loi sociale et masculine qui fait de la femme une monnaie d'échange. Nous nous proposons de voir ici un cas où le point de vue dominant est celui de l'objet lui-même, la jeune fille, qui non seulement vit l'événement, mais s'en sert comme point de départ pour une réflexion épistolaire portant sur les rapports, organisés socialement, entre les hommes et les femmes. Nous analyserons la scène d'exhibition de la lettre V, décrite par Minna comme un véritable rituel d'initiation, puis nous verrons les conséquences sur le clan de l'entrée dans le monde de la jeune fille. Elle sera notamment source de tensions entre la fille et la mère, ou entre la fille et la belle-mère, la dernière devant

dorénavant s'effacer, perdre ses privilèges, selon une loi implicite de transmission féminine et d'interchangeabilité des corps féminins.

Dans le cas particulier de Minna, le caractère à la fois irresponsable et affectueux du père ajoute à l'humiliation, quand vient le moment de l'appréciation de sa valeur marchande. Le jeu de devinette, dont la jeune fille sera la victime, annoncé par la mère en même temps que le mariage, fait partie d'une scène décrite par Minna dans une longue lettre à sa confidente. Aussi surprenant que paraisse cet épisode, il s'insère dans les étapes nécessaires de l'exhibition du corps féminin. Minna sait que ce moment aura lieu et même, grâce à la brève explication que lui a donnée la mère, en quoi il consiste; mais, comme lors des rites initiatiques de certaines sociétés primitives, l'initiée n'est pas prévenue du moment qui a été décidé pour son épreuve. Ainsi, lors de la soirée où son fiancé se présente à Carbonnera sans qu'on lui en ait encore annoncé l'arrivée, Minna est priée de faire sa toilette immédiatement et d'apparaître, pour la première fois, dans le salon de sa mère, où est rassemblée une société nombreuse :

> En entrant, je fus tellement éblouie de la quantité de monde qui s'y trouvait, que ne sachant plus ce que je faisais, je pris papa à brasse corps, et cachai ma tête dans son sein. Pendant ce temps, mon père me serrait contre lui, et faisait des excuses à la société de ma timidité. Maman répétait le mot de *sotte*. Enfin, je me séparai de papa, et tenant toujours la tête baissée, je me laissai présenter par lui à toute la compagnie. Les femmes m'embrassèrent; les hommes complimentèrent mon père sur le bonheur d'avoir une aussi charmante fille. [...] Papa, qui voulait en finir tout de suite [...], et qui avait sans doute déjà instruit la société de ce qui allait se passer, me prend par la main et me plaçant au milieu du salon, fait faire aux hommes un cercle autour de moi, et me dit à l'oreille de deviner mon futur. Le rouge me monta à la figure, mon tremblement était extrême; et je priai papa, les mains jointes de m'en dispenser. Mais un cri général *devinez, devinez,* me ferme la bouche, je ne pouvais me soutenir ni lever les yeux. Maman s'impatientait. Je lève la tête, je la rebaisse. Je parcours des yeux tout le cercle, et mes regards ne me font rien distinguer. Je souffrais le martyre. Je rencontre un coup d'œil de maman qui m'effraye, et en même temps, me donne

> un peu de hardiesse. (Il régnait un profond silence.) Je lève encore les yeux, et enfin, j'examine les hommes du cercle; aucun ne me paraît avoir *une figure remarquable*. Je porte mes regards plus loin, et je vois à la dernière croisée du salon un jeune homme, le coude appuyé sur la fenêtre, et dont les yeux fixés sur moi, marquaient la plus grande pitié. Plus vite que l'éclair, je vais à lui, puis me retournant vers mon père, je m'écrie : *Papa, c'est lui, c'est lui* et je le montre du doigt. À ces mots, toute la société part d'un éclat de rire. M^me^ Morosini dit ironiquement *La Méprise est heureuse*. La figure de maman était toute décomposée; mais venant sur-le-champ à moi, et me prenant rudement par la main : « Tout ceci, a-t-elle dit, est un sot badinage dont je vois parfaitement le but. Ma fille, a-t-elle ajouté, Alphonse Vendramini n'est point votre futur, mais le voici. » À ces mots, elle me montre un petit bossu, hideux qu'elle nomme le cher Capello. À cet aspect la surprise, l'effroi me firent pousser un cri, et je courus me cacher derrière mon père, en lui criant de me sauver[709].

Cet épisode malencontreux ne fait pas que traduire l'ennui de mondains qui ne savent plus que trouver pour se distraire, qui assistent, avec un voyeurisme certain, à l'expression du premier désir d'une jeune vierge, « plus vite que l'éclair » à désigner le ténébreux et magnifique Alphonse Vendramini, et qui trouvent de quoi rire à ses dépens dans son erreur et sa déception. Le *cercle* masculin formé autour de Minna souligne de façon évidente le caractère initiatique de la scène. En parlant de celle-ci, Marinette-l'« anthropologue », dans sa réponse au récit de son amie, emploiera judicieusement l'expression « ton épreuve[710] ». C'est une épreuve dont on notera le caractère essentiellement passif quand l'initiation masculine, elle, sous-entend généralement l'idée de surpassement dans l'action.

Les critères sociaux du choix des époux s'expriment donc, sur le plan romanesque, par un sacrifice, sacrifice de la jeune fille dont le bonheur, la jeunesse et la beauté sont immolés à l'autel de la raison, des intérêts et de la vanité aristocratique. C'est un sacrifice si essentiel qu'il ne rebute pas une mère prête à user de violence physique envers son enfant pour se faire obéir :

---

709. *Ibid.*, lettre V, de Minna à Marinette, t. I, p. 30-33.
710. *Ibid.*, lettre VII, de Marinette à Minna, t. I, p. 54.

> « Ah ! maman, m'écriai-je, en tombant à ses genoux, ne sacrifiez pas votre fille,... votre unique enfant, — Qu'appelez-vous sacrifier, mademoiselle ! — Oui, me donner pour femme à l'odieux Capello. » Dans ce moment je ne pus éviter un soufflet terrible. Il fut si fort qu'il me renversa tout-à-fait contre la porte et ma tête en reçut un coup bien douloureux[711].

Ce sacrifice est plus ou moins partagé par le jeune homme. Alphonse en est également à son entrée dans le monde; sa fortune étant à faire et l'homme contractant généralement le mariage à un âge plus mûr, il n'est certes pas appelé à se marier immédiatement, contrairement à la jeune fille, mais sa beauté — Minna le qualifie d'« Apollon[712] » — est également immolée aux nécessités sociales. Lors d'une promenade en compagnie de ses parents, Minna s'étonne de trouver constamment le jeune homme auprès de M^me^ Morosini, femme d'esprit, mais insupportable et intrigante, âgée et sans charmes.

> Il paraît cependant [écrit la jeune fille à sa confidente] que M^me^ Moncenigo pensait à-peu-près comme moi, car elle se pencha à l'oreille de mon papa, et lui dit à demi-voix : « N'est-il pas monstrueux qu'un aussi beau jeune homme qu'Alphonse soit enchaîné au char de la Morosini ? — Et que voulez-vous qu'il fasse avant de se rendre à son gouvernement ? répondit mon père. Il faut bien qu'il entre dans le monde, et M^me^ Morosini a l'expérience nécessaire pour l'y introduire; ce n'est pas son choix qui le guide, c'est la nécessité[713]. »

L'entrée masculine dans le monde est un point de départ, la féminine, un point d'arrivée.

Une deuxième scène se présente comme le double de la scène de la devinette de Minna et procède toujours d'une nécessaire exhibition du corps. Resonico ayant

---

711. *Ibid.*, lettre XVIII, de Minna à Marinette, t. I, p. 180-181.
712. *Ibid.*, lettre V, de Minna à Marinette, t. I, p. 40.
713. *Ibid.*, p. 40-41.

fait venir un sculpteur pour orner de quatre statues les niches de la rotonde du domaine familial, l'artiste décide de créer quatre déesses et de prendre pour modèles les femmes de la société des Resonica. C'est à Minna qu'incombe le rôle de Vénus pour lequel elle ne devait porter, lors d'une première séance de pose, qu'« une tunique avec les bras et le sein nus[714] ». Minna raconte l'épisode étonnant que provoque cette séance :

> [Avec] une tunique de mousseline presque transparente, je n'avais point de jupon ni de manches; mon cou était absolument nu, et mes cheveux, relevés en tresses, étaient entrelacés de perles. [...] À peine [le sculpteur] avait-il tracé ses premières lignes, que mon père entra dans la chambre. Il parut surpris de me voir, et fut enchanté de mon habillement; il répéta qu'il me trouvait belle, ravissante, charmante, et il m'embrassa plusieurs fois. Enfin, il m'entraîne avec lui, disant qu'il faut que maman me voie, que toute la société m'admire... Je résiste de toute ma force, je supplie papa de ne pas me faire mourir de honte; mais malgré mes efforts, il m'emporte presque de force dans le salon. Tout le monde y était assemblé. À mon aspect on croit que c'est une visite, et maman se lève. Alphonse s'écrie : « C'est mademoiselle Minna ». Capello dit : « Elle est charmante ». Mme Morosini avait perdu la parole; et maman, pâle et tremblante, ne recouvra la voix, que pour me demander, avec une colère concentrée, qui m'avait conseillé cette indécente mascarade. [...] « allez mademoiselle, allez vous habiller et ne paraissez jamais devant moi ainsi vêtue ». Tout en parlant de la sorte, elle détache son schall, et me le jette sur les épaules. Mon papa l'arrache brusquement, et observe que ma mise n'est pas plus indécente que celle de Mme Morosini, de Mme Moncenigo, de maman même, et ajoute qu'il est ennuyé de me voir habillée comme un enfant et une pensionnaire de couvent. Maman réplique qu'elle est maîtresse de l'éducation de sa fille, et qu'elle en veut faire une femme honnête. « Ce n'est pas l'habillement, mais les bons exemples, dit mon père, qui rendront Minna honnête[715]. »

En plus de relever les ressemblances avec la première scène d'exhibition — notamment les compliments de la société sur la beauté de la jeune fille adressés au

---

[714]. *Ibid.*, lettre VI, de Minna à Marinette, t. I, p. 51.
[715]. *Ibid.*, lettre VIII, de Minna à Marinette, t. I, p. 60-62.

père qui, dans les deux cas, est l'« exhibiteur » —, on comprendra que ce corps de jeune fille, presque nu, rhabillé par la mère, dénudé à nouveau par le père, est au centre même des tensions qui se nouent dans la société patriarcale au moment de la transmission des pouvoirs féminins, la mère sentant la perte qu'elle s'apprête à subir à partir de l'instant où sa fille devient femme. Cette situation est expliquée dans le roman par le contexte particulier du clan « matriarcal » Resonica, alors que dans le cas de Marinette, c'est sa belle-mère, comme on l'a vu, la mère du fils, qui perd au change, face à sa belle-fille.

Dans tous les cas, que ce soit celui de Marinette ou celui de Minna, on revient au principe d'une transmission féminine qui suppose toujours une perte. Cette perte est injuste, parce que contrairement à la transmission masculine (des biens et des titres aristocratiques), qui ne s'effectue qu'à la mort du père, celle-ci a lieu du vivant de la mère, qui devient en quelque sorte « surnuméraire », un sentiment que ressentait également M^me^ de Ternan dans *Delphine* :

> On parle souvent de la timidité de la jeunesse; qu'il est doux, ce sentiment ! ce sont les inquiétudes de l'espérance qui le causent; mais la timidité de la vieillesse est la sensation la plus amère dont je puisse me faire l'idée, elle se compose de tout ce qu'on peut éprouver de plus cruel, la souffrance qui ne se flatte plus d'inspirer d'intérêt, et la fierté qui craint de s'exposer au ridicule. Cette fierté, pour ainsi dire, négative, n'a d'autre objet que d'éviter toute occasion de se montrer; on sent confusément presque de la honte d'exister encore, quand votre place est déjà prise dans le monde, et que, surnuméraire de la vie, vous vous trouvez au milieu de ceux qui la dirigent et la possèdent dans toute sa force[716].

Si le remplacement et l'interchangeabilité des femmes ne sont pas aussi systématiques dans la bonne société parisienne (une femme ayant une belle-fille peut encore espérer y plaire et en être le centre d'attention, et elle n'a pas à céder ce

---

[716]. M^me^ de Staël, *op. cit.*, cinquième partie, « Raisons qui ont déterminé Léontine de Ternan à se faire religieuse », t. II, p. 216.

qu'elle a acquis), la perte de la beauté y joue exactement le même rôle en mettant à l'écart un jour ou l'autre celle qui se trouve inévitablement remplacée.

Les romancières montrent bien que le plus tragique dans la situation de la femme est sans doute que, malgré le fait que les règles sont dictées dans ces sociétés par le Père, celles-ci suscitent des conflits et des rivalités entre femmes et empêchent le rapprochement de celles qui, une fois unies, pourraient combattre cet ordre des choses. C'est ainsi que, durant les différentes scènes d'exhibition de *Minna*, l'héroïne apparaît opposée à sa mère, bien que ce soit son père qui décide de ces épisodes initiatiques pénibles et les orchestre, tandis que sa mère les désapprouve. De plus, malgré les actions pour le moins extravagantes de Resonico, il règne entre lui et sa fille une affection présente tout au long du récit, affection toute physique, voire à connotations incestueuses, comme le suggère une lettre de Marinette qui prétend que le père de son amie aime sa fille « par excès[717] ».

En effet, dans les deux scènes d'exhibition, la mère joue le rôle d'observatrice impuissante, qui ne s'interpose que lorsqu'il est trop tard et qui ne peut empêcher ce qui a et doit avoir lieu. L'impuissance de la mère devant l'action du père la remplit d'autant plus d'amertume que dès le début du récit elle prétend exercer un contrôle absolu sur les habitudes vestimentaires de sa fille, se posant en véritable « garde du corps ». Ainsi que l'expliquait Minna à Marinette dans une des premières lettres du roman : « maman ne veut pas absolument que je quitte l'habillement de mon enfance; elle prétend que c'est l'âge de la vie le plus heureux, et qu'on ne saurait trop le prolonger[718] ». C'est un contrôle dont on comprend l'égoïsme plutôt que l'altruisme, Mme Resonica désirant « prolonger » l'enfance de celle qui, dès qu'elle sera reconnue comme femme, lui fera perdre sa propre féminité, transmission de la « perte » oblige. Une foule de scènes ponctueront le

---

717. Mme Levacher de La Feutrie, *op. cit.*, lettre XIII, de Marinette à Minna, t. I, p. 129.
718. *Ibid.*, lettre IV, de Minna à Marinette, t. I, p. 20.

récit et montreront l'opposition de la mère à la fille en matière de vêtements. Ainsi, lors de la préparation du trousseau au début du récit, Mme Resonica, qui en prend la responsabilité, ne choisit que des couleurs sombres et qui déplaisent à Minna (lettre VII). Après le mariage avec Alphonse, à la fin du récit, la mère, n'ayant pas assisté à la cérémonie, renvoie son trousseau à Minna : « Je l'ai vu [écrit Marinette à Mme Moncenigo] [...], et j'ai remarqué qu'on a supprimé de l'envoi, les mousselines, les gazes, les crêpes et le linon. Sa mère prétend qu'elle n'a actuellement besoin que de toiles et de taffetas[719]. »

Marinette suggérera dans une de ses lettres que c'est la jalousie qui fait agir Mme Resonica (lettre XXII). Plus tard dans le roman, à leur tante Balbi, religieuse du couvent où les deux jeunes filles furent élevées, Marinette, en séjour avec son mari auprès de Minna et de sa famille, écrira que, « dans le monde, les femmes ne s'aiment pas beaucoup et se déchirent constamment[720] ». Mais la jalousie féminine, celle qui oppose Minna à sa mère, se trouve en quelque sorte instaurée par le monde qui applaudit la fille, dévalorisant en cela la mère. Exemple allégorique : le sculpteur — dont il faut rappeler que c'est le père qui l'a convoqué — choisit lui-même ses modèles et impartit à Mme Resonica le rôle de Junon (qui dans la mythologie romaine était la déesse du mariage et l'épouse de Jupiter), tandis que Minna est Vénus (déesse de l'amour et de la beauté, belle-fille de la première). On se souviendra que le jugement de Pâris, prince troyen à qui les déesses demandèrent de désigner la plus belle d'entre elles, favorisa Vénus (associée à l'Aphrodite grecque), à qui il remit la pomme d'or, au détriment de Junon (associée à Héra), dont la colère causa la chute de Troie et qui s'acharna également par jalousie sur Énée, fils de Vénus. Le choix du père de Minna, inscrit dans la pierre,

---

719. *Ibid.*, lettre XXXIII, de Marinette à Mme de Moncenigo, t. II, p. 137.
720. *Ibid.*, lettre XXIV, de Marinette à Mme Balbi, t. II, p. 69-70.

« officialise » la différence d'âges et le conflit des générations chez les femmes, à partir de l'instant où la plus jeune surpasse son aînée.

Il faut voir dans les différents gestes de la mère de Minna une volonté de retarder l'entrée de sa fille dans le monde, car cela supposerait sa propre sortie (réelle ou métaphorique); cette situation conflictuelle empêche l'amour entre la mère et la fille. Selon Luce Irigaray, c'est le père ou l'ordre du père qui s'assure d'empêcher l'amour fille-mère : « Le désir d'elle, son désir à elle, voilà ce que doit venir interdire la loi du père, de tous les pères[721]. » La psychanalyste française, à l'encontre de Freud, rappelait dans une conférence intitulée « Le corps-à-corps avec la mère » que, contrairement à ce que prétend le père de la psychanalyse, pour qui le meurtre du père est fondateur de la horde primitive, il y a un meurtre plus archaïque, celui de la femme-mère. Opposant au meurtre moins grave (parce qu'inconscient et involontaire) de son père Laïos par Œdipe le meurtre véritablement conscient et volontaire par Oreste de sa mère Clytemnestre, Irigaray souligne que le dernier est justifié par la nécessité de « l'établissement d'un certain ordre dans la cité[722] ». Ainsi, chaque fois que le fils se marie, une espèce de matricide a lieu; l'ordre du père se trouve renforcé par l'alliance. Le fait que la mère de Minna garde une certaine supériorité sur le père, grâce à sa fortune plus élevée que la sienne, n'empêche pas que celui-ci est et demeure le grand initiateur, le grand sacrificateur, celui qui annonce et décide la transmission des « pouvoirs » d'une femme à l'autre, non pas ici celle de la mère à la belle-fille comme dans la situation qu'avait décrite Marinette, mais celle encore plus trouble de la mère à la fille, du strict point de vue du corps.

Enfin, l'interchangeabilité des corps féminins sous-jacente à ces diverses scènes et les félicitations sur ceux-ci que l'on adresse à l'homme ne sont pas sans évoquer

---

721. Luce Irigaray, « Le corps-à-corps avec la mère », dans *Sexes et parentés*, *op. cit.*, p. 23.
722. *Ibid.*

le rapport entre la femme et l'animal, l'animal domestique surtout, dont l'exhibition est également un rituel dans la société aristocratique et dont l'entretien (comme celui d'une fille) est considéré comme un investissement. C'est un rapport, voire une identification, qui n'est pas que pure spéculation, puisque la parole romanesque féminine le propose souvent elle-même. Lucienne Frappier-Mazur, analysant les ouvrages à forte teneur autobiographique de Rachilde, romancière de la fin du XIXe siècle, constate le vif intérêt des héroïnes pour ce qui constitue la « vie inférieure[723] », c'est-à-dire pour tout ce qui relève du matériel et de l'animal. Étudiant les romans de Rachilde décrivant la guerre, la critique explique que « c'est sa sensibilité à la souffrance animale qui [...] fait éprouver [à l'héroïne] l'horreur du massacre, et son identification originelle aux animaux se double d'une identification tout affective à la souffrance du combattant, lui-même identifié à l'animal. Cette identification à l'animal, le plus souvent victime de l'homme commande toute la représentation de la guerre chez Rachilde[724]. »

Or, parmi les diverses activités qui ponctuent son apprentissage du monde, Minna assiste à une course de chevaux avec la société de ses parents. Ne faisant pas de rapport avec sa propre destinée, elle s'indigne devant le sort réservé aux bêtes :

> Rien n'est plus barbare, ma bonne amie, que la manière dont on traite ces pauvres animaux; imagine-toi qu'ils sont entourés de fusées et autres matières combustibles; aussi la frayeur et la douleur les font courir avec une telle vitesse que l'œil peut à peine les suivre au milieu du feu et des éclairs qui les environnent. [...] on vint proclamer vainqueur le cheval de Momolo Bensi. Dans l'instant, il fut entouré de tout ce qu'il y avait de mieux dans le salon; on le félicite avec autant de compliments et d'exagération que si, général d'armée, il eut gagné une bataille. [...] Pendant deux

---

[723]. L'expression *la vie inférieure* est aussi le sous-titre du roman de Rachilde *Dans le puits* paru au Mercure de France en 1918.

[724]. Lucienne Frappier-Mazur, « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, 85, 3e trimestre 1994, p. 10.

> heures il fut question de l'âge du cheval, de sa race : on demandait combien il avait coûté, ce qu'il vaudrait, si Momolo avait l'intention de le vendre[725].

À la suite de la « frayeur » et de la « douleur » des chevaux, les félicitations adressées à l'heureux propriétaire du vainqueur rappellent celles qu'on adressait au père de Minna sur sa beauté. Toutefois, alors qu'elle est indignée face au procédé envers les chevaux, Minna n'était qu'étonnée, gênée et honteuse — pour elle-même — lors de la première scène d'exhibition dont son corps était l'objet. Le rapport est toutefois évident pour le lecteur, la pitié excitée par la souffrance du cheval relevant de l'anthropomorphisme, et « si anthropomorphisme il y a, écrit Lucienne Frappier-Mazur, il s'appuie sur des points communs aux mondes humain et animal : souffrance physique et loi du plus fort[726] ». Le rapport ne se fera pas plus chez Minna lorsqu'une course d'hommes succède, le même jour et dans la même arène, à la course de chevaux, ce qui confirme l'observation de Frappier-Mazur sur l'identification « double », à la fois à l'animal et au « combattant » (il s'agirait ici plutôt de l'« athlète » qui est aussi considéré comme la possession du « plus fort », c'est-à-dire du gentilhomme) :

> Je trouvai la course des hommes encore plus barbare que celle des chevaux. Ce fut le coureur de Pesaro qui remporta le prix : il reçut les mêmes compliments que ceux qu'on avait prodigués à Momolo, et on parla du coureur dans les mêmes termes qu'on venait d'appliquer au cheval. [...] Si Pesaro veut le céder à Momolo il en aura cent sequins de retour avec un autre; mais Pesaro aimerait mieux perdre *son honneur et sa vie* que de se séparer d'un tel trésor[727].

Ce passage est d'autant plus étonnant que Minna, établissant le rapport entre les félicitations accordées au propriétaire du cheval et celles accordées au

---

[725]. M^me^ Levacher de La Feutrie, *op. cit.*, lettre XXVII, de Minna à Marinette, t. I, p. 100-101.
[726]. Lucienne Frappier-Mazur, *loc. cit.*
[727]. M^me^ Levacher de La Feutrie, *op. cit.*, lettre XXVII, de Minna à Marinette, t. I, p. 102-103.

« propriétaire » du coureur, n'en fait toujours pas avec sa propre situation, rapport qu'il revient au lecteur d'établir.

***« Subversion » et stratification textuelle :***

***dénouement de* Minna *et sens de l'œuvre***

L'interprétation que nous proposons du roman de Mme Levacher de La Feutrie ne saurait être complète sans une étude de la structure extrêmement révélatrice du texte. En mettant maintenant l'accent sur le dénouement du récit et sur le discours méta-épistolaire, nous verrons en quoi cette structure se trouve en quelque sorte « subversive[728] », le récit dans son ensemble émettant des messages contradictoires qui, loin de faire paradoxe, doivent au contraire être compris comme construisant des auditoires différents.

Le dégoût que lui cause l'aspect physique d'un fiancé qualifié de « monstre[729] » en public, en retardant son mariage, oblige Minna à poursuivre son apprentissage du monde, peut-être de façon trop prolongée pour l'époque et pour le gré de ses parents qui n'ont pas démordu de leur projet, quoique le père semble un peu plus sensible que la mère aux souffrances de sa fille. C'est d'ailleurs ce qui permet au roman d'exister, un peu à la façon des *Liaisons dangereuses*, où l'absence imprévue du comte de Gercourt non seulement force Cécile Volanges à fréquenter le monde plus longtemps qu'elle ne l'aurait dû et que Mme Volanges ne l'aurait souhaité, mais permet à la vengeance de Valmont et de Mme de Merteuil contre Gercourt de se réaliser et à toute l'intrigue qui s'ensuit de se développer. De la même façon, Minna, croyant l'idée du mariage avec Capello enterrée à jamais dans l'esprit de sa

---

728. Le terme « subversif » que nous utiliserons dans cette partie est à prendre dans le sens de « révolutionnaire par rapport à son époque », mais aussi dans le sens de « contenant une certaine stratégie », consciente ou non, permettant l'expression d'une critique qui est camouflée dans le texte.

729. Mme Levacher de La Feutrie, *op. cit.*, lettre V, de Minna à Marinette, t. I, p. 34.

famille, s'habitue graduellement au monde, voire au vieil homme qui, fou d'amour, lui fait une cour discrète et qui, ne pouvant utiliser son physique pour éveiller le désir de la jeune fille, essaie d'obtenir tout au moins son affection et sa confiance en adoptant le rôle d'un grand-père généreux et spirituel[730]. Si l'on excepte les scènes désagréables pour Minna que nous avons mentionnées plus haut, la société s'offre à l'héroïne comme relativement sécurisante. La péripétie, seul épisode véritablement tragique du roman, n'en sera que plus étonnante. En effet, dans une scène qui rappelle celle du *Château noir*, en moins violente et située au deux-tiers du roman, Minna, encore en bonnet de nuit, comme plusieurs invitées de la maison — parmi lesquelles se trouve Marinette, déjà mariée —, est sournoisement entraînée un matin de semaine dans la chapelle par sa mère qui prétexte une courte messe, à laquelle assiste le reste de la compagnie, y compris l'hideux Capello :

> La messe ne fut pas longue [racontera Marinette à sa tante Balbi]; le prêtre descendait de l'autel quand Mme Resonica, prenant sa fille par la main, la fit agenouiller sur la première marche. Le prêtre commençait les prières du mariage lorsque Minna, se levant avec horreur, s'écria : *Dieu ! quelle trahison !... Non, non, jamais.* Au premier cri de sa fille, Resonico disparut de la chapelle et nous répondîmes par des murmures aux cris de Minna. Capello voulait se lever, mais Mme Resonica le retenant d'une main, et de l'autre saisissant sa fille, força celle-ci à retomber sur ses genoux, et lui dit quelques mots à l'oreille que nous ne pûmes entendre. Minna resta donc toute tremblante au pied de l'autel, et Capello, agité et comme indécis, y fut aussi retenu dans la même position. Le prêtre, d'abord

---

[730]. Bien que le cas de *Minna* constitue un extrême en ce qui a trait à la différence physique entre les époux, c'est un thème récurrent de la littérature du tournant des Lumières que de voir une union mal assortie entre un mari passionné et sa jeune épouse qui l'estime, mais n'en est pas amoureuse. Le mari conscient de la chose adopte alors le rôle de protecteur, le seul qui lui reste. Dans *Félicie et Florestine*, M. de Valbreuse, ayant demandé Florestine de Lézieux, seize ans, en mariage, explique à son confident : « Mais la distance de son âges m'effraye, et je tremble qu'elle aussi ne la mesure avec effroi. — Il faut l'y accoutumer par degrés; à présent qu'elle m'a revu, elle consentira à me revoir encore, et peut-être parviendrai-je à aplanir tous les obstacles qui sont entre elle et moi » (Mlle Polier de Bottens, *Félicie et Florestine*, Genève, Paschoud, 1803, lettre XLI de M. de Valbreuse à M. de Méry, t. II, p. 257).

> incertain, voyant tout calmé, continua et demanda bientôt à Capello s'il prenait Minna pour sa femme : celui-ci répondit *oui, oui, bien volontiers.* Il se tourna ensuite vers Minna et lui fit la même question : *Non*, répondit-elle d'une voix forte et sonore. « *Non, non. Je ne serai jamais à l'homme que je déteste.* »
> À ces mots, le prêtre ferma le livre et remonta à l'autel[731].

La lettre suivante de Minna, datée du couvent des Vierges à Venise, annonce son exil, conséquence directe de son refus. Il s'agit bel et bien d'une séquestration pour cause de désobéissance et, encore une fois, le corps de l'héroïne y est offert aux regards des autres (pensionnaires et visiteurs des deux sexes) pour qui elle est à présent, non plus un objet d'admiration ou d'échange pourvu d'une valeur, mais une curiosité, une forme de « monstruosité », car « c'est une chose étrange qu'une fille vénitienne refuse d'être sacrifiée »; « ma conduite, explique Minna, doit inspirer la curiosité[732] ».

Bientôt, la nouvelle de la grossesse de la mère de Minna et la naissance d'un garçon viennent rétablir l'ordre masculin fortement ébranlé dans une famille où la femme apportait tout le bien, ce bien que l'on avait longtemps cru, de surcroît, devoir léguer à une fille unique. Cet événement représente aussi une libération pour celle qui, considérée comme un objet par sa famille, après avoir passé son enfance au couvent, avait été manipulée et contrôlée durant ses fiançailles et, enfin, enfermée pour un second séjour au couvent. Mais la jalousie d'Alphonse, avec qui elle finit par s'unir, est l'ultime prison, et la pire, décrite dans les dernières lettres de Minna à Marinette; s'y exprime à chaque page la crainte d'être surprise par son mari qui souffrirait à lire sa correspondance et celle de sa confidente. Alphonse étant même jaloux du disgracieux Capello qui, rentré à Venise, vient leur rendre visite, c'est un enfermement qui se resserre davantage chaque jour :

---

731. Mme Levacher de La Feutrie, *op. cit.*, lettre XXIV, de Marinette à sa tante Balbi, t. II, p. 60-61
732. *Ibid.*, lettre XXV, de Minna à Marinette, t. II, p. 79.

> Il me semble qu'il est tous les jours un peu plus injuste et beaucoup plus jaloux... Que veux-tu, ma chère amie, il faut prendre mon mal en patience; je ne le contrarie jamais, et j'espère que par ce moyen il s'apercevra lui-même de ses torts. Il m'a bien recommandé de me faire toujours celer [cacher] en son absence, et de ne point me mettre sur le pied de recevoir des visites; il prétend que si je l'aime, sa société doit me suffire. [...] Il ne faut pas que je sorte seule [même si] c'est l'usage à Venise[733].

On sent assez dans ce passage la crainte d'Alphonse que Minna soit une femme « publique », ou livrée au public, elle qui s'est déjà fait remarquer par son affirmation de soi anticonformiste. La claustration à laquelle il l'oblige atteint son apogée lorsque, un soir de théâtre, voulant détourner les regards curieux, Alphonse obtient de Mme Moncenigo, qui reçoit le couple au deuxième rang de sa loge, de ne pas faire éclairer celle-ci (lettre XXXIV). Ainsi, loin d'être un libérateur pour la femme, l'époux-amant (Alphonse) ne fait que maintenir son état d'assujettissement. Il faut comprendre comme une leçon le fait que l'époux-ami (Capello), auquel se lie finalement Minna après la mort d'Alphonse, celui proposé par les nécessités sociales, avec le temps et la confiance, lui assurera au contraire une certaine liberté et lui rendra une considération qui la rendront finalement heureuse.

Pourquoi l'auteure de ce roman, aux accents si « féministes » pour l'époque, choisit-elle de clore le récit sur l'échec de la relation avec Alphonse, amant et mari librement choisi par l'héroïne ? Certes, l'opposition entre l'époux-amant faible et l'époux-ami tout-puissant met en relief, ultimement, l'absurdité (ou le « danger », pour employer le vocabulaire de l'époque) d'une valeur comme l'amour ou la passion dans la société représentée par l'auteure, même si le reste du roman semblait favoriser l'expression du désir féminin. Mais il y a plus.

---

733. *Ibid.*, lettre XXXIV, de Minna à Marinette, t. II, p. 151-152.

En effet coexistent paradoxalement deux aspects importants de ce roman : sa fin édifiante et la personnalité de son héroïne. En plus du dénouement du récit, il faut retenir que Minna est une femme qui, non seulement finit par s'affirmer, mais qui a su refuser de se soumettre et vivre sa passion. De même, l'écriture épistolaire, où elle peut se définir comme sujet en se situant par rapport à une norme sur laquelle elle note d'amères mais lucides observations (qui rappellent celles de Mme de Ternan et de Mlle d'Albémar dans *Delphine*), la met du côté de l'action et, sinon de la décision de son établissement (qui lui est toujours refusé), tout au moins du droit à la négation. Elle découvre et comprend les rouages de la société et, après une période d'étonnement et de faible résistance — par exemple, pendant les scènes d'exhibition de son corps —, elle s'y oppose sciemment en répondant un « non » violent à l'avenir dans lequel on veut l'obliger à s'engager.

Inversement, Alphonse, qui a assisté au premier refus de l'héroïne devant l'autel, s'il gagne Minna, perd la confiance qui doit revenir à son sexe. C'est ainsi qu'il se présente, à son propre mariage, pâle et maigri après une nuit d'insomnie, pris par la frayeur irraisonnable que Minna réitère un refus qui était adressé à un autre. S'évanouissant lorsque sa bien-aimée prononce le « oui » scellant leur union, il montre la faiblesse de son caractère et une forme de féminité bien romantique, mais surtout la faille provoquée chez l'homme par la femme indépendante, qui ne lui sera soumise que par son amour et non par la toute-puissance que lui donne son statut d'époux. Sa jalousie subséquente, après que les vœux sont prononcés, procède du même malaise. La mort même du jeune homme est le résultat de cette impuissance causée par la peur de la femme volontaire, forte de caractère, peur d'autant plus risible que Minna, désirant guérir Alphonse de son mal, fait tout pour l'éviter, ne lui donnant « aucun sujet de plainte », ne voyant personne et demeurant enfermée quand il sort. Cette peur chez l'homme de la femme puissante, parce que brillante, indépendante d'esprit et parfois cultivée, est une

réalité de l'époque dans les rapports entre les sexes : c'est un thème qui parcourt, entre autres, la correspondance d'Isabelle-Agnès de Zuylen (la future Mme de Charrière) et de Constant d'Hermenches, celui-ci étant à la recherche d'un mari pour cette jeune femme au caractère on ne peut plus volontaire et anticonformiste qui éloigne les prétendants[734]; c'est également le thème de quelques autres romans épistolaires féminins dans lesquels un mariage doit être décidé.

Penchons-nous maintenant sur deux métadiscours du récit, la préface et la conclusion, qui, ensemble, forment un cas de double discours d'encadrement[735] et dont la voix s'oppose résolument aux voix féminines contenues dans le roman. La « Conclusion » narrée de quatre pages, succédant aux lettres, en plus de constituer un reste de discours méta-épistolaire dénégatif (qui revendique l'authenticité des lettres), revient sur la diégèse à laquelle elle sert d'épilogue. La narratrice nous y apprend que, son veuvage achevé, Minna accepte enfin d'épouser Capello, son premier prétendant, laid mais vertueux et généreux, qui n'a jamais cessé de l'aimer et qui a courageusement répété sa demande. La narratrice intradiégétique, mais

---

734. Voir Isabelle de Charrière, *Une liaison dangereuse. Correspondance avec Constant d'Hermenches 1760-1776*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Littérature », 1991, 603 p. Voir particulièrement la lettre de Constant du 11 août 1764 et la réponse d'Isabelle du 13-14 août 1764 concernant un ami de d'Hermenches, Twickel, en âge de s'établir. Constant raconte : « J'ai eu ce matin Twickel chez moi, il m'a beaucoup parlé mariages, établissements, il m'a dit qu'il ne voulait pas d'une femme qui aurait plus d'esprit que lui; il voudrait bien votre cousine, mais il dit qu'elle boit onze verres de bière par jour » (p. 147); ce à quoi Isabelle répond : « Monsieur de Twickel fait comme le renard, *Ils sont trop verts, dit-il*. Il l'aurait bien voulue, malgré la bière, si mon oncle n'avait déclaré qu'il ne souffrirait jamais ce mariage. Mais s'il faut que sa femme lui soit inférieure, elle ne lui convient pas. Elle a, je crois, bien autant d'esprit et cent fois plus de caractère » (p. 148). La correspondance contient plusieurs allusions du même type concernant les projets de mariage qu'Isabelle caresse pour elle-même avec le marquis de Bellegarde, ami de son correspondant. Elle fait part au baron de ses inquiétudes, à savoir si le marquis verrait un inconvénient à ce qu'elle poursuive dans son intimité des études personnelles : « Pourvu qu'on me laisse aller mon train de leçons, de lectures, d'écritures, comme je fais ici, un peu plus librement encore, je serai contente; et sûrement le marquis ne pensera pas à me gêner là-dessus, mon esprit ni mon érudition ne l'incommoderont pas, que lui importe le reste ? [...] Si je n'apprenais plus rien, je mourrais d'ennui au milieu des plaisirs et des grandeurs » (lettre à Constant du 27 juillet 1764, p. 119). D'Hermenches lui répond sur le mode de l'assurance : « Vos goûts pour la lecture, l'occupation, les fougues de votre génie, tout cela seront des trésors, pour des gens qui peuvent vous payer en mêmes espèces, et ne feront que resserrer vos liens, vous serez libre et maîtresse, si jamais femme l'a été au monde » (lettre à Isabelle du 29 juillet 1764).

735. Voir *supra*, chapitre I.

anonyme, qui prétend avoir rencontré le couple lors d'un bal, d'abord « choquée » de voir mariées deux personnes si mal assorties, concède finalement : « Son mari était empressé autour d'elle, mais sans affectation, et elle lui souriait avec gaieté et reconnaissance. Ce n'était pas les regards de l'amour, mais ils avaient quelque chose de plus que ceux de l'amitié[736]. » Bien que n'ayant pas les grâces d'Alphonse, ce second époux sait rendre Minna heureuse par un caractère égal, dépourvu des tourments neurasthéniques du premier. Si on se fie à la narratrice, il faut retenir la leçon suivante : dans la vie, il ne faut ni s'en tenir aux apparences ni suivre son désir; si l'on est femme, il faut surtout obéir à ses parents et aux règles de la société, moralité pour le moins étonnante en conclusion d'un tel roman. Dans un passage où est expliquée la provenance des lettres, cette fonction moralisante du récit-cadre se trouve à nouveau confirmée :

> Je me tournai vers monsieur Regnier pour lui faire observer le contraste de ces deux personnes. — C'est, me dit-il, monsieur et Mme Capello. — Encore une jeune personne de sacrifiée ! lui dis-je. — Au contraire, reprit-il, le mari est de son choix, et elle est parfaitement heureuse. — Vous m'étonnez. — Son histoire vous surprendra davantage. — Racontez-la moi. — Nous n'avons pas le temps, mais je vous procurerai sa correspondance avec son amie Mme Foscari, et vous verrez que son premier mari, qui était jeune et beau, l'a rendue très malheureuse. [...] J'attendais avec impatience l'effet des promesses de M. Regnier; enfin, il me remit le manuscrit que je lus avec ardeur; je plaignis Alphonse, je plaignis davantage Minna, et j'aimai Capello[737].

Le moralisme du paratexte est fortement souligné par l'opposition entre les antonymes attribués successivement à Minna : « malheureuse » (au passé, avec Alphonse, le mari-amant, jeune et beau, mais tourmenté, qui, en tant que cadet, ne devait jamais trouver de place dans la haute société) et « heureuse » (au présent,

---

736. Mme Levacher de La Feutrie, *op. cit.*, « Conclusion », t. II, p. 203.
737. *Ibid.*, p. 202-203.

avec Capello, le mari-ami, vieux, bossu et laid, mais qui, fermement établi, constitue l'appui le plus fiable pour une jeune épouse). La phrase « Minna est heureuse », répétition insistante, constitue également les derniers mots de la conclusion[738].

Bien sûr, les apparences sont trompeuses : un bel homme peut faire souffrir, même s'il n'est pas libertin, par sa seule jalousie, par son caractère faible et par son impuissance. Une telle clôture — moralisante s'il en est — rappelle également qu'Alphonse était cadet et vivait sous la dépendance de son frère, donc qu'il jouait un rôle problématique au sein de la structure patriarcale. Elle ne fait donc que créer une position de surface « politiquement correcte » — pour l'époque —, de laquelle participe tout le discours méta-épistolaire, ce paratexte que l'on peut supposer être adressé à un public plus large, tandis que les lectrices ont, au cœur même du texte, de quoi réfléchir, se reconnaître, s'identifier, se révolter. D'ailleurs, décrivant une femme malheureuse avec un mari qu'elle aime sincèrement et tendrement, de même que lui l'aime au point de mourir de jalousie, l'auteure ne cherche-t-elle pas, pour qui considère l'ensemble du texte, à montrer que la femme a été perdante sur toute la ligne ?

En plus de la conclusion non épistolaire succédant aux lettres, une préface de type authentique les précède, assumée par la voix féminine de l'auteure. Cette préface, qui, comme c'est le cas de celles de plusieurs œuvres de notre corpus[739], plaide l'authenticité de l'histoire racontée, se trouve remplie de considérations et d'anecdotes qui portent tant sur le charme que sur la décence des mœurs de la ville de Venise. Or, cette décence civique, sur laquelle la préfacière insiste de façon exagérée, est basée en grande partie sur l'obéissance instinctive, quasi aveugle, du peuple vénitien au gouvernement et à l'Église, obéissance, explique-t-elle,

---

[738]. *Ibid.*, p. 204.
[739]. Voir *supra*, chapitre Ier.

qu'envient les chefs d'État et les aristocrates des autres nations. L'auteure s'y enthousiasme pour la docilité populaire, l'absence de mouvements révolutionnaires et cette particularité de l'État vénitien qui fait que les nobles sont tenus d'arborer une certaine austérité dans leurs mœurs et leur habillement, qui ne touche pas le peuple, celui-ci ayant l'air plus heureux. Désignant cette particularité comme une trouvaille destinée à calmer et à rendre obéissante la plèbe, Mme Levacher de La Feutrie laisse croire à une pensée conservatrice, contre-révolutionnaire, tout à fait déconcertante lorsqu'on la compare au ton de ses héroïnes épistolières, qui, elles, s'opposent bravement aux usages vénitiens. Il faut chercher à expliquer cette antinomie.

Certaines théoriciennes de l'écriture féminine prétendent que les femmes opèrent souvent une « subversion » du sens habituel des genres littéraires, phénomène qui se vérifierait aisément à partir du moment où les femmes écrivains ont conscience de déplacer les barrières des récits traditionnels et s'en font un « programme ». C'est le cas au Québec de Nicole Brossard et en France de Luce Irigaray et d'Hélène Cixous, dont les œuvres de « création », qui déplacent et défont les structures traditionnelles, sont écrites parallèlement à leurs ouvrages théoriques et critiques, qui font de ce déplacement une caractéristique de l'« écriture féminine ». Au contraire, rapporte Adele King[740], certains critiques ont observé que les textes féminins d'avant le féminisme montraient un respect pour les formes, de la même façon que les linguistes ont remarqué que les femmes en général ont un plus grand respect dans le langage quotidien pour une grammaire correcte que les hommes. Selon King, toutefois, dans son ouvrage intitulé *French Women Novelists : Defining a Female Style*, ce respect des règles et de la loi par les écrivaines d'avant le féminisme peut n'être qu'une feinte, car on peut y voir la

---

[740]. Adele King, *French Women Novelists : Defining a Female Style*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 49.

possibilité d'une persistante ironie sous la surface (« *a persistent irony beneath the surface*[741] »).

Susan S. Lanser, que nous avons déjà citée, associe également à un outil de « subversion » l'utilisation du langage par la femme, le texte féminin possédant plusieurs couches de signification, dont une (le texte de surface) destinée à l'oeil masculin qui la surveille dans son travail, et une autre (le sous-texte) adressée aux autres femmes[742]. Deux chercheures féministes américaines, Sandra Gilbert et Susan Gubar, vont dans le même sens en supposant presque un programme de la part des écrivaines anglo-saxonnes du XIXe siècle :

> Les femmes [...] ont produit des œuvres littéraires qui sont en quelque sorte des palimpsestes, des œuvres dont les desseins de surface cachent ou obscurcissent des niveaux de signification plus profonds et moins accessibles (et moins socialement acceptables). Ainsi, ces auteures ont accompli la tâche difficile de mener à bien une véritable création littéraire féminine en se conformant aux schémas littéraires patriarcaux en même temps qu'elles les subvertissaient[743].

Qu'il s'agisse d'Adele King, de Susan S. Lanser ou de Sandra Gilbert et Susan Gubar, qui ont toutes réfléchi à l'aspect dit « subversif » du texte féminin d'avant le féminisme, on retrouve l'idée d'une opposition entre une « surface » du texte et sa « profondeur », son « fond ». King voit une « ironie » sous la « surface » d'un texte féminin qui respecte de façon maniaque les règles. Lanser perçoit dans l'œuvre féminine un texte de surface conventionnel et un sous-texte plus signifiant. Gilbert et Gubar parlent d'œuvres féminines à double dessein, un « de surface » qui respecte la norme, un autre, « plus profond et moins accessible », qui la dénonce.

---

741. *Ibid.*

742. Susan S. Lanser, *loc. cit.*, p. 349.

743. Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979. Cité par Christine Planté, *op. cit.*, p. 303.

Pourquoi ne pas considérer le paratexte comme jouant un rôle similaire, le paratexte étant — tant physiquement que dans son contenu — superficiel, conventionnel, le texte semblant aller plus au fond des choses ?

Ainsi, pour ne pas être soupçonnée de vouloir remettre en question la situation des femmes dans la France du début du XIXe siècle, la romancière se peindrait comme étant dans la lignée du roman épistolaire exotique (de Montesquieu et de Mme de Graffigny) et adopterait un faux visage d'ethnologue, les lettres portant pour en-tête les noms de villes italiennes comme des dates du siècle précédent, lieu et temps constituant un cadre d'intrigue inoffensif par son éloignement de la réalité de l'auteure. De plus, ne touchant jamais au premier abord la question des femmes, les lettres, que les héroïnes écrivent de villes différentes — puisque chacune doit à son tour quitter le couvent de Venise pour se rendre au lieu de son établissement (Minna à Carbonnera, puis retournant à Venise, Marinette à Rome) —, s'ouvrent et se ferment souvent sur des considérations à teneur touristique, vantant tel et tel attrait historique ou artistique, ou les mœurs locales du lieu jusqu'ici inconnu pour elles et d'où sont écrites les lettres. *Incipit* et *excipit* annoncent donc un contenu anodin, de même que celui de la lettre insiste souvent sur des coutumes familiales et du milieu social des deux jeunes femmes : la *siesta*, le *chevalier servant*, etc.

Lorsque Marinette s'étonne, devant les mœurs vénitiennes concernant l'alliance et la transmission, de ce que la situation est différente de celle que les jeunes filles trouvaient dans leurs lectures, on peut à bon droit se demander si la situation était meilleure en France. Sans doute en partie, sous le Directoire, pour quelques années encore, mais le vent est au rigorisme et l'Empereur mettra bientôt un frein à ce qui apparaît à certains comme un désordre, en rétablissant, avec le Code civil de 1804, la suprématie absolue de l'homme sur la femme, que la Révolution avait, malgré tout, remise en question, suprématie qui se confirmera à nouveau sous la Restauration par l'abolition du droit au divorce (1816) qui avait été accordé en

1792. Si — dans les lettres — Marinette est étonnée et attristée des coutumes barbares de transmission du patrimoine, s'opposant même à la Loi en convaincant son mari de laisser son appartement à sa belle-mère, tandis que le jeune couple vivrait à l'étage, la conclusion par contre prend soin de mentionner que, « pour ne point se singulariser », la jeune femme, comme toutes les femmes de l'aristocratie vénitienne, « prit un cavalier servant[744] ».

Ainsi, la voix de Mme Levacher de La Feutrie la préfacière et postfacière n'est pas du tout la même que celle de la romancière épistolaire qui s'exprime à travers celles de ses personnages de correspondantes. Dans le premier cas, rusée, elle répond parfaitement à ce que la critique attend d'elle, en apparaissant comme une moralisatrice typique, au seuil du texte. Ce seuil, de plus, non pas limité au discours liminaire, est prudemment étendu à la première lettre (fort banale, traditionnelle d'une jeune fille sortant du couvent et faisant ses premières observations) et à la dernière (racontant la mort peu édifiante d'Alphonse et préparant à la moralité finale, l'irraisonnable mariage d'amour étant en quelque sorte puni), voire à l'ouverture et à la clôture des lettres, comme nous venons de le voir. Cette « stratification textuelle » d'un nouveau type par rapport à la définition de Jan Herman[745] est rendue possible par la forme même du texte, celle du roman épistolaire, ensemble morcelé dont la véritable signification n'apparaît qu'au fur et à mesure que sont soulevées les premières couches du texte, ces parties limitrophes plus respectueuses de l'idéologie dominante.

---

744. Mme Levacher de La Feutrie, *op. cit.*, « Conclusion », t. II, p. 203. Type masculin illustré dans ce roman, le cavalier servant est une sorte de garde du corps galant autorisé par le mari et, en principe, chaste dans ses rapports avec sa dame.

745. Jan Herman, auquel nous nous sommes souvent référé dans la première partie de cette thèse, donne un autre sens au terme « stratification textuelle », celui d'opération (fictive) par laquelle le pseudo-éditeur d'une correspondance prétendument authentique procède à un tri, à une sélection, offerte au lecteur, à partir d'un ensemble plus vaste de lettres (le prototexte), la stratification désignant les différents états du texte. Jan Herman, *le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi B.V.; Leuven University Press, 1989, p. 30.

* * *

Sur la question de la place et du rôle de la femme dans la société traditionnelle, les trois romans sur lesquels nous nous sommes penché ici se présentent dans une structure narrative particulière permettant l'expression d'un discours qui aurait sans doute été mal reçu dans une forme plus conventionnelle. Dans *Delphine* de M^me^ de Staël, la multiplicité des correspondantes et de leurs points de vue fait du roman par lettres polyphonique le lieu par excellence d'un apprentissage et d'un partage entre femmes sur la condition féminine, l'unanimité des discours à propos des dépendances du corps féminin étant plus efficace (d'autant plus que ces discours proviennent d'expériences différentes) que ne l'aurait été le discours unique d'un narrateur omniscient. Dans *le Château noir ou les Souffrances de la jeune Ophelle* de M^me^ de Saint-Just, ce sont non seulement des connaissances, mais des récits (oraux ou écrits) qui sont transmis d'une femme à l'autre, récits de *souffrances* qu'on pourrait dire « légués » d'une femme à une autre, selon un principe de filiation et de transmission qui s'inscrit parallèlement au principe masculin dominant. Le roman de M^me^ Levacher de La Feutrie, *Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, apparaît encore plus « stratégique » que les deux autres, dans sa stratification du texte où s'opposent le discours de l'idéologie dominante du paratexte et le discours libre-penseur du cœur du texte, et où deux jeunes héroïnes discutent de façon rationnelle de la place de la femme dans la société aristocratique.

Qu'il s'agisse des lettres de M^me^ de Ternan ou de M^lle^ d'Albémar à Delphine, de la narration du *Château noir* transmise d'une femme à l'autre ou des missives des deux jeunes Vénitiennes, on voit que la lettre du roman épistolaire féminin, loin de se contenter de narrer des événements (fonction narrative) ou de chercher à obtenir quelque chose de son destinataire (fonction performative), est chargée pour la

destinatrice d'une force d'échange, d'enseignement, de transmission d'un « savoir », en l'occurrence celui de la condition de la femme. Ce savoir est transmis de façons diverses. Pour certaines, comme la triste et malheureuse Ophelle, l'apprentissage s'est fait sur le mode de la violence, mais on a vu que cette héroïne est aussi la destinataire du récit d'autres malheurs féminins. D'autres, comme M^me^ de Ternan ou M^lle^ d'Albémar, prennent la voix de l'expérience en s'adressant à une jeune héroïne qui pourra inscrire ses propres difficultés dans celles de l'ensemble des femmes que contrôle la société traditionnelle. Dans *Minna*, si on profite peu du savoir des femmes plus expérimentées, mais beaucoup de leur exemple, les deux ex-couventines se font respectivement part des découvertes qui doivent modifier leurs destinées de jeunes filles, puis de femmes, au fur et à mesure qu'elles se présentent.

On ne peut pas pour autant parler, en ce qui concerne ces œuvres, d'« écriture du corps » au sens où l'entend Anne Deneys-Tunney dans son étude d'œuvres romanesques masculines telles *la Vie de Marianne*, *la Religieuse*, *Julie* ou *les Liaisons dangereuses* : « L'expression “écriture du corps” postule l'existence d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre[746]. » Comme nous le mentionnions plus tôt, il est remarquable de constater que les exemples les plus célèbres d'écriture au féminin dans des romans par lettres ont en fait été écrits par des hommes. On pense aux puériles missives de Cécile Volanges et à *la Religieuse* de Diderot, mais aussi à la véritable supercherie que furent les *Lettres portugaises* de Guilleragues, ainsi qu'à *la Vie de Marianne* de Marivaux. Anne Deneys-Tunney explique que

> Dans la plupart de ces textes écrits par des auteurs masculins, l'emploi de la première personne permet comme un « débordement » du corps sur l'écriture. Dans

[746]. Anne Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 5-6.

> *La Vie de Marianne* comme dans *La Religieuse* de Diderot, la narration en forme de mémoires est donnée comme « féminine ». L'énonciation dès lors qu'elle émane d'une femme, est marquée d'un genre, rapportée à un sexe, au corps. L'écriture ou le discours, impliquant des personnages féminins dotés de parole, ne parvient pas à échapper au corps, et se trouve contaminée par lui[747].

Si l'on excepte la scène de la devinette dans *Minna*, où la jeune fille désigne Alphonse comme objet de sa préférence et où trouve à s'exprimer maladroitement le désir féminin, le discours émanant de femmes dans les romans que nous avons étudiés est axé soit sur les questions d'échange et de transmission, soit sur l'absence de liberté de la femme ou son esclavage face à des contingences (telle l'apparence extérieure) dont elle n'est pas responsable et qui scellent son destin. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les romans épistolaires féminins ne sont pas nécessairement le lieu de l'analyse de l'individu ou du *moi*, ce qui aurait été caractéristique du « féminin » de la lettre dans les romans masculins. Marinette et Minna ont certes un style épistolaire de jeunes filles peu expérimentées (tant par rapport à l'écriture que par rapport au monde et au désir); elles réfléchissent toutefois, et avec lucidité, sur l'ordre social, tandis que la Marianne de Marivaux s'interroge sur les « mouvements de son cœur » et que la Portugaise analyse sa passion, sans le moins du monde la confronter aux exigences sociales. La scène de la devinette chez M^me^ Levacher de La Feutrie peut être interprétée comme une « textualisation du corps » au sens où l'entend Deneys-Tunney, mais la leçon que l'héroïne retire de cette scène n'est pas un apprentissage du désir ou du plaisir; loin d'être lié au corps, cet apprentissage vise à faire connaître à Minna, qui sort du couvent, la différence entre l'attraction physique que fait éprouver un homme et les avantages mondains, sociaux, que procure un autre par le mariage. Il enseigne l'absence de choix pour la jeune fille. Au contraire de *Julie*, où le discours destine

---

[747]. *Ibid.*, p. 10.

les corps qui se désirent à l'éloignement, Minna doit apprendre à vivre dans un monde où elle est vouée à rencontrer des corps désirés mais inaccessibles suivant les règles sociales de l'échange, de l'alliance et de la transmission. C'est un apprentissage à la fois moral et social, qui est beaucoup moins développé dans les œuvres masculines, même si la correspondante fictive y est une femme. Deneys-Tunney note que

> Marivaux [...] exclut l'âme, la raison, de l'action : ce qui fait agir Marianne, ce n'est pas une âme, mais un mystérieux instinct de femme, un mystérieux désir : désir de plaire, désir du désir de l'autre, cristallisé dans un regard. [...] Dans *La Vie de Marianne* le corps babille : il est tout entier défini comme une structure sémiotique, un discours, ou une écriture si ludique, si digressive, si dominée par son propre fonctionnement et son propre plaisir, qu'en elle s'abîme tout référent qui n'est pas elle[748].

Cette « hystérisation du corps féminin » dans des romans masculins des Lumières semble absente des œuvres de femmes du XIXe siècle, malgré le discours de la passion que celles-ci contiennent. Pensons au discours hyperlucide des héroïnes de Mme de Staël, au ton raisonnable, rationnel, quasi « ethnologique » de Marinette, à toute cette compassion par les malheurs féminins multiples qu'exprime la vicomtesse de Vermenil, la narratrice du *Château noir*.

Nos conclusions rejoignent celles de Jürgen Siess qui, dans sa thèse intitulée *Frauenstimme/Männerschrift*, montre que la différence entre un romancier et une romancière des Lumières mettant en scène la parole féminine est dans la différence entre l'emploi affectif et l'emploi rationnel de la langue[749]. Rien d'étonnant, en effet, à retrouver une « écriture sexuée », « corporelle », chez celle qui, dans le roman

---

748. *Ibid.*, p. 23 et 29.

749. Jürgen Siess, *Frauenstimme/Männerschrift : Textrelationen in der Brief- und Romanliteratur des 18. Jahrhunderts; Diderot, Restif, Lespinasse*, Paderborn, Igel Verlag, coll. « Paderborner Studien zur romanischen Philologie », 1994, 209 p.

masculin du XVIIIe ou du XIXe siècle, n'est jamais reconnue en tant qu'être autonome, tandis que l'objectif de certaines romancières (le cas de Mme de Staël est indiscutable) reste précisément de faire reconnaître cette autonomie. Cet objectif, elles visent à l'atteindre, entre autres, par la parole de la femme, grâce à un usage précis, rationnel, de la langue. Notons en terminant que cet objectif est totalement différent de celui qui sera poursuivi par les écrivaines féministes du XXe siècle. En effet, plus que l'activité des romancières du tournant des Lumières, c'est l'« apparition massive du corps sexualisé » dans l'œuvre masculine des siècles précédents qui peut être rattachée aux nécessités de l'*écriture féminine* telle que définie par les théoriciennes de la fin du XXe siècle; celles-ci ne s'inscrivent aucunement, sur ce plan, dans la lignée de leurs aînées.

# CHAPITRE VII

## CORPS MASCULIN ET VOIX FÉMININE

Ayant considéré tous les types de discours parus à l'époque de la Révolution française, Geneviève Fraisse, dans *Muse de la raison. La démocratie exclusive et la différence des sexes*, a montré comment le discours sur la femme y était privilégié, celle-ci étant perçue, tant scientifiquement que socialement et culturellement, comme l'unique être sexué du genre humain — l'analyse de l'homme, lorsqu'elle avait lieu, ne renvoyant guère quant à elle à son être sexué. Dans les études des médecins-philosophes de la période révolutionnaire qui comparent l'homme à la femme, il s'agit le plus souvent, explique Fraisse, « de comparer les deux sexes tout en mesurant la femme à l'homme[750] ». « La comparaison n'est pas analogique », ajoute-t-elle. Devant ce « glissement des termes où on n'oppose plus femme à homme mais femme à genre (humain) », Fraisse demande : « Doit-on dire qu'il n'y a qu'un sexe, le sexe féminin ? La terminologie semble s'y prêter, on dit le Sexe avec une majuscule, le Beau Sexe avec deux majuscules, ou encore “les personnes du sexe”[751]. »

En littérature, de tous les genres romanesques, le récit épistolaire est le lieu privilégié du corps mis en récit. Dans *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Anne Deneys-Tunney explique que, dans *la Nouvelle Héloïse*, les lettres compensent l'absence de l'autre « grâce à la mise en place d'un système de déplacement de l'affect érotique du corps sur l'écriture[752] ». Dans la correspondance des *Liaisons*

---

750. Geneviève Fraisse, *Muse de la raison. La Démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa, coll. « Femmes et Révolution », 1989, p. 82.
751. *Ibid.*, p. 83.
752. Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 265.

*dangereuses* est exposée une théorie de l'échange des corps, certaines lettres, essentiellement des lettres de séduction, apparaissant comme l'application de cette théorie. D'autres romans épistolaires, monophoniques ceux-là, ont pour unique destinatrice et narratrice une femme : les *Lettres portugaises* de Guilleragues, *la Religieuse* de Diderot, *la Vie de Marianne* de Marivaux. Nous avons rappelé au chapitre précédent que, bien que leurs auteurs soient des hommes, il y a dans ces trois cas une narration donnée comme « féminine », l'énonciation (celle de l'héroïne épistolière) marquée d'un genre étant rapportée au sexe, au corps féminin. Ces œuvres littéraires ne posaient en outre que la question du désir féminin, car ici encore « la question du désir masculin n'est pas posée parce que sa réalité va de soi[753] ».

On peut croire que les choses changent un peu avec le romantisme, si l'on se fie à Margaret Waller qui, dans *The Male Malady : Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*[754], démontre que le XIXe siècle a procédé à une féminisation de la masculinité et à une virilisation de la féminité, du moins en surface. L'homme serait donc davantage décrit physiquement et sexuellement à partir du moment où sa sensibilité fait problème. L'ouvrage de Waller provoque, car il conteste les lieux communs du romantisme, particulièrement en incluant dans ses analyses des œuvres de femmes. Il montre qu'en se rendant désirable par sa faiblesse, son indécision et sa sensibilité le héros romantique, tout en ayant l'air de remettre en question la tradition en matière de différence sexuelle, s'assure en fait d'une emprise sur la femme et contribue à maintenir la hiérarchie des sexes, à une époque clé (l'après-Révolution) du développement du pouvoir patriarcal moderne. Insistant sur les exemples de *René* (Chateaubriand), *Adolphe* (Constant) et *Armance* (Stendhal), Waller excepte de ses conclusions les œuvres féminines, comme *Corinne*

---

753. *Ibid.*, p. 113.

754. Margaret Waller, *The Male Malady : Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press, 1993, 229 p.

(M[me] de Staël) et *Lélia* (George Sand); ce dernier roman présente une héroïne qui est le premier type « féminin » de mal du siècle, en prenant le point de vue de la femme, mais il met également en scène un héros romantique masculin, Sténio, jeune poète neurasthénique qui se suicide à la fin du récit. Sand met l'accent sur les souffrances de la femme dans une telle structure amoureuse et Waller en conclut (comme pour d'autres romans de la même romancière) que, même dans le couple femme forte / homme faible, c'est toujours l'homme qui l'emporte et la femme qui est perdante.

Anne Deneys-Tunney remarquait que, dans les quatre romans épistolaires (masculins) sur lesquels porte son étude, les seuls corps représentés sont féminins[755]. Nous montrerons quant à nous que le corps masculin, peu ou non décrit dans le roman par lettres du XVIII[e] siècle, devient problématique au XIX[e], en ce qu'il commence à être représenté dans des romans épistolaires de femmes, et ce malgré l'absence (par ailleurs intriguante), dans ces œuvres, de lettres dites « d'amour ». Plutôt que de voir l'écriture de l'épistolière comme se rapportant à un sexe, à son corps à elle, nous verrons de quoi sont composées les traces du corps masculin dans ses lettres, comment celui-ci y est décrit et, du coup, comment y est décrit, par la principale intéressée, son propre désir. Sans nous y fier entièrement, le portrait que trace Waller du héros romantique nous sera extrêmement utile, car l'auteure y revoit certains clichés. Dans nos romans, le personnage masculin semble à mi-chemin entre le prototype du héros romantique défini par le sociocritique allemand Georg Lukács dans *la Théorie du roman* et celui de cette critique féministe dans *The Male Malady*. Le type de Lukács tient essentiellement à la psychologie de l'individu dans son rapport avec sa société, à une discordance entre une « réalité purement intérieure plus ou moins achevée et riche en

---

[755]. Anne Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 18.

contenus[756] » et « un monde ou la convention règne en maîtresse [...], incarnation même du concept de seconde nature, un ensemble de règles et de lois étrangères à toute signification au sein desquelles on ne saurait trouver aucune relation avec l'âme[757] ». Cette opposition, selon Lukács, explique à la fois le lyrisme et le sentiment d'impuissance romantiques, ce renoncement à jouer un rôle dans la société :

> Car l'érection de l'intériorité en univers pleinement autonome n'est pas un simple fait psychique, mais un jugement de valeur décisif porté sur la réalité : cette autarcie de la subjectivité est la plus désespérée de ses ultimes défenses, le renoncement à toute lutte pour se réaliser hors d'elle, dans le monde, lutte considérée d'avance comme sans issue et dégradante[758].

Plus descriptive, Waller dresse essentiellement le portrait de son type romantique à partir de son rapport à son sexe et au sexe opposé. Selon elle, *René* apporte « a new version of masculinity that would become the model for an entire generation of men[759] ». Dans ce roman et dans la littérature qui le suit, ajoute-t-elle, « the tender, sensitive, “feminized” heroes are overcome with ennui and doomed to frustration[760] ». La critique explique que la création de ce nouveau type masculin a des causes historiques en ce qu'il s'érige contre une nouvelle norme masculine, conformiste et militariste : « Anathema to the new orthodoxy of virile and militarist masculinity set in place by Napoleon and, later, to the social, political, and religious conformism of men (and women) under the Restoration, these men

---

756. Georg Lukács, *la Théorie du roman* (1920), Paris, Denoël, coll. « Tel », 1968, traduit par Jean Clairevoye, p. 109.

757. *Ibid.*, p. 110.

758. *Ibid.*, p. 111.

759. Margaret Waller, *op. cit.*, p. 2. « Une nouvelle version de la masculinité qui deviendrait le modèle pour une entière génération d'hommes. »

760. *Ibid.*, p. 2-3. « Les héros tendres, sensibles, “féminisés” sont aux prises avec l'ennui et condamnés à la frustration. »

[les romantiques] are portrayed as social outcasts[761]. » Cette dernière remarque est conforme à la situation que vivent les personnages masculins qui seront l'objet de descriptions dans les lettres de nos héroïnes, tous marginaux, au statut social incertain, orphelins pour plusieurs d'entre eux, dont la fragilité est attirante et dans lesquels la femme, marginale elle aussi par sa mise en minorité, peut davantage trouver un semblable, une âme sœur, que chez l'homme qui symbolise la puissance du patriarcat.

Dans le présent chapitre, qui se divisera en trois parties, nous nous intéresserons ainsi aux lettres des héroïnes en tant que lieu de représentation du corps masculin et d'expression du désir féminin. Nous poserons, dans un premier temps, une distinction entre deux « moments » du rapport de l'épistolière au corps masculin : le « regard » (de la femme sur l'homme, qui est presque sans exception un idéal d'homme-enfant, dont nous mentionnerons les principales qualités), puis la « description » du même personnage masculin dans la lettre de la même femme, moment ultérieur à celui du regard, plus contrôlable, accompagné de stratégies de médiation dont le but chez l'héroïne est d'éviter la censure et le jugement négatif de sa confidente (par le recours, comme garantie, au regard ou à la voix d'un tiers). Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons exclusivement à la relation épistolaire entre l'héroïne désirante et la confidente destinataire (mais aussi destinatrice de certaines lettres retenues dans le roman), confidente qui non seulement constitue l'instance jugeante, représentante dans le roman de la morale conventionnelle, mais qui apparaît également comme une « hyperlectrice », capable de deviner les sentiments, de déchiffrer la lettre et de percevoir le désir de celle qui veut le cacher. Enfin, nous nous attacherons à une caractéristique importante de ces romans où un personnage féminin désire et décrit un homme,

---

[761]. *Ibid.*, p. 3. « Anathématisés à cause de la nouvelle orthodoxie de la masculinité virile et militariste mise en place par Napoléon et, plus tard, du conformisme social, politique et religieux des hommes (et des femmes) sous la Restauration, ces hommes [les romantiques] sont représentés comme des proscrits. »

soit leur clôture particulière où se manifestent diverses formes de rupture : effacement de la confidente et redistribution des échanges épistolaire, mort et pulsion de mort du héros masculin décrites dans ses propres lettres, épuisement de la forme narrative, les lettres laissant la place à d'autres formes chargées de l'épilogue. La clôture de ces récits, où s'inscrit également une fracture de l'ordre social (le héros mort étant souvent le dernier descendant d'une lignée patriarcale qui s'éteint avec lui), nous semblera donc être un « paratexte », à la façon de certaines « conclusions » de notre corpus (que nous avions considérées dans le discours d'encadrement), dans la mesure où y apparaissent des considérations morales qui contredisent le reste du récit. Cette contradiction, l'on pourra encore une fois la comprendre comme une stratégie féminine visant à se protéger, en bordure du texte, de certaines audaces retrouvées de celui-ci.

## Le corps masculin désirable : du regard à la description

Dans les quatre principales œuvres que nous avons choisies, autour desquelles s'articulera principalement ce chapitre et qui se présentent comme des remises en question du mariage, les personnages féminins ont des statuts sociaux divers. Jeune fille de grande famille, l'héroïne éponyme d'*Émilie et Alphonse* (1799) de M^me^ de Souza, dès son entrée dans le monde, est attirée par le héros, ses lettres l'ont pour objet, mais c'est le duc de Candale qu'on lui destine et qu'elle épousera, cédant aux exigences de son clan. Le roman peint alors l'exil intérieur de l'héroïne mariée, mais aussi un exil réel lorsque son mari finit par la bannir du toit conjugal en apprenant son amour (innocent jusque-là) pour un autre. Déjà mère au début du roman et mariée à un homme plus âgé qu'elle, l'héroïne éponyme de *Claire d'Albe* (1799) de Sophie Cottin, pour la première fois, éprouve du désir pour un

homme, Frédéric, jeune cousin de son mari, l'intrigue adoptant le traditionnel modèle triangulaire que l'on trouvait aussi dans *Adèle de Sénange* et dans *Valérie*; mais, plus fortement encore que dans ces deux romans, l'épouse est incapable de transiger avec un désir d'une force qu'elle n'a jamais connue avec son mari. Entreprenante et libérée, Louise de Nangis perd, au début du roman *Olivier* (1822) de M^me^ de Duras, un époux qui la laissait déjà indépendante côté cœur; sa quête dans le roman consiste en la conquête d'un cousin qu'elle voudrait épouser, mais qu'un « secret » (son impuissance sexuelle) rend inaccessible. Quant à Fernande, l'héroïne de George Sand, elle est la seule à épouser l'homme désiré qui est l'objet de ses lettres à sa confidente dans *Jacques* (1834), mais — cas unique dans notre corpus — son regard se déplacera dans la seconde partie du roman vers un autre homme, Octave, qu'elle prendra comme amant, précipitant le suicide de son mari.

Dans *la Petite Sœur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Christine Planté explique que le préjugé de l'« écriture autobiographique » généralement attribuée aux femmes auteurs[762] est souvent accompagné, chez les critiques du XIX^e^ siècle, de la mention d'une faiblesse fondamentale qui serait, dans leurs œuvres, leur « incapacité à peindre des personnages masculins[763] ». Planté ne développant toutefois pas les arguments de cette critique, ni n'indiquant de discours féminin à ce propos, on peut se demander si le reproche n'est pas fondé sur des types différents de représentation des personnages masculins. En effet, tandis que le romancier (ou narrateur) masculin au XIX^e^ siècle ne craint pas de représenter avec force détails son idéal féminin (sans qu'on lui reproche pour cela d'être irréaliste ou d'avoir raté les portraits de ses personnages féminins), la raison du minimalisme du portrait masculin[764] chez l'auteur féminin ne serait-elle pas le respect des

---

762. Préjugé dont nous avons déjà parlé, qui veut que la femme n'écrive que sur elle-même, comme exutoire, pour se décharger d'une difficulté personnelle.

763. Christine Planté, *la Petite Sœur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, p. 233.

764. Nous parlons ici du portrait à la fois physique et psychologique.

bonnes mœurs, une femme exprimant son désir ou son idéal de masculinité risquant de choquer le lectorat ou la critique ? On est tenté de répondre à cette question par l'affirmative, si on se fie aux lettres écrites par les héroïnes de notre corpus (qui sont aussi des narratrices) qui, parce que soumises à une instance jugeante (souvent leur confidente), procèdent à des descriptions de personnages masculins accompagnées de stratégies excusant (mais permettant) cette description, stratégies de l'épistolière fictive qui peuvent être comparées à celle qu'emploie l'auteure avec le lecteur et la critique.

Précisons avant de commencer que, si nous mettons l'accent sur les constantes et les ressemblances dans le corpus, il faut noter que les modes de représentation du corps peuvent néanmoins varier extrêmement d'un roman à l'autre. Du corps de Frédéric, qui est souvent nommé, scruté, décrit dans les lettres de Claire d'Albe, jusqu'au corps d'Olivier, presque jamais nommé — alors que son handicap non avoué et le désir de Louise constituent les thèmes principaux du roman —, le détail de la représentation semble souvent inversement proportionnel au niveau de conscience qu'a l'héroïne de son désir. Si c'est Louise de Nangis qui, parmi les héroïnes, exprime de façon la plus ouverte et consciente son désir sexuel, sa description du corps d'Olivier est la plus minimale de toutes, tandis que le corps de Frédéric investit totalement les lettres de Claire d'Albe qui sont, quant à elles, du moins dans la première moitié du roman, une dénégation du désir, son aveu inconscient seulement. Ainsi, on verra que le refoulement du désir est une question importante posée par les textes retenus pour ce chapitre.

Notons aussi que les corps n'envahissent pas la correspondance avec l'aimé, étant donné la quasi-absence, dans notre corpus, de lettres d'amour ou de lettres échangées entre amants, où l'amour et le désir se trouveraient inscrits dans le texte. On remarque en effet que les très rares lettres échangées entre amants dans nos romans sont dépourvues de ces références et des traditionnelles comparaisons

entre le corps de la lettre et le corps (tout court), de ces marques de fétichisme épistolaire relevées par Benoît Melançon dans les correspondances réelles et fictives[765]. Dans les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* d'Isabelle de Charrière, la correspondance entre Alphonse et Germaine, séparés par leur fuite dans des contrées différentes, fait abstraction de leur sentiment amoureux et, comme s'il s'agissait de n'importe quelle autre correspondance de l'Émigration, se penche surtout sur la situation politique, des soucis pratiques et des observations d'ordre culturel. Cela n'empêche pas toute expression du désir dans la correspondance de l'héroïne, mais on trouvera généralement cette expression dans les lettres à la confidente plutôt que dans celles adressées à l'objet aimé.

Notre objectif sera d'observer le mécanisme par lequel l'héroïne, dans ses lettres, passe du « regard » à la « description », de l'action à la narration, de la liberté d'agir à la contrainte de raconter, d'une originalité et d'une étrangeté séduisante à une nécessité de leur résister. Après avoir reconstruit le type masculin idéal des héroïnes, qui est souvent un idéal d'homme-enfant, nous verrons l'importance qu'occupe le thème du regard en matière de corps masculin. Dans la majorité des romans, c'est à une confidente que l'héroïne confie son désir et c'est pour elle qu'elle décrit l'homme qui en est l'objet : soit la narratrice prétendra déléguer son regard à ce tiers, soit elle fera entendre une série de voix visant à le circonvenir.

---

[765]. Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII*[e] *siècle*, Montréal, Fides, 1996, p. 206-215.

***Idéal de l'homme-enfant et point de vue féminin***

*Claire d'Albe* de Sophie Cottin est un roman qui surprit et choqua, à sa parution en 1799, pour son expression non voilée — et sous certains aspects réaliste — du désir féminin, d'un désir habituellement réprimé, soumis aux nécessités sociales. Jeune mère de 22 ans mariée à un hobereau sexagénaire et propriétaire d'une usine prospère, l'héroïne se sent attirée dès le début du roman par Frédéric, un jeune cousin pauvre de son mari, qui vient s'établir chez le couple à la mort de ses parents. Avant même de le connaître, alors que son mari est parti à la rencontre de son cousin, qu'il veut installer avec eux dans leur domaine rural, Claire, dans une lettre à Élise de Bire, sa confidente, exprime une forme de désir lancinant, le plus souvent à mots couverts évidemment, à laquelle la description de la venue du printemps sert de prétexte :

> Je suis seule, il est vrai, mon Élise, mais non pas ennuyée; je trouve assez d'occupation auprès de mes enfants et de plaisir dans mes promenades pour remplir tout mon temps : d'ailleurs M. d'Albe, devant trouver son cousin à Lyon, sera de retour ici avant dix jours; et puis comment me croire seule, quand je vois la terre s'embellir chaque jour d'un nouveau charme ? Déjà le premier né de la nature s'avance, déjà j'éprouve ses douces influences, tout mon sang se porte vers mon cœur, qui bat plus violemment à l'approche du printemps; à cette sorte de création nouvelle tout s'éveille et s'anime; le désir naît, parcourt l'univers, et effleure tous les êtres de son aile légère; tous sont atteints et le suivent; il leur ouvre la route du plaisir, tous enchantés s'y précipitent; l'homme seul attend encore, et différent sur ce point des êtres vivants, il ne sait marcher dans cette route que guidé par l'amour[766].

La fin de ce passage, où sont décrites l'effervescence printanière et son action sur les êtres vivants — le « désir » (par ailleurs nommé par la scriptrice) —, fait

---

[766]. Sophie Cottin, *Claire d'Albe* (1798-1799), Paris, Régine Desforges, 1976, lettre III, de Claire à Élise, p. 26-27.

naïvement une exception du genre humain dans cet ordre des choses. Cette allusion, à première vue anodine au début du roman, est d'autant plus importante que toute la quête de l'héroïne sera le combat contre un désir de plus en plus puissant pour Frédéric, dans le but de maintenir l'ordre social, particulièrement l'institution du mariage, seule structure dans laquelle l'amour entre un homme et une femme est possible selon elle. La suite de la lettre III de Claire à Élise va plus loin, en avouant l'insatisfaction physique de l'héroïne auprès d'un époux pourtant aimé, mais davantage par devoir que par inclination réciproque des corps. Cela se trouve à la suite de la précédente description du désir :

> Dans ce temple de l'union des êtres, où les nombreux enfants de la nature se réunissent, désirer et jouir étant tout ce qu'ils veulent, ils s'arrêtent et sacrifient sans choix sur l'autel du plaisir; mais l'homme dédaigne ces biens faciles entre le désir qui l'appelle, et la jouissance qui l'excite; il languit fièrement s'il ne pénètre au sanctuaire; c'est là seulement qu'est le bonheur, et l'amour seul peut y conduire... Ô mon Élise ! je ne te tromperai pas, et tu m'as devinée; oui, il est des moments où ces images me font faire des retours sur moi-même, et où je soupçonne que mon sort n'est pas rempli comme il aurait pu l'être : ce sentiment, qu'on dit être le plus délicieux de tous, et dont le germe était peut-être dans mon cœur, ne s'y développera jamais, et y mourra vierge. Sans doute, dans ma position, m'y livrer serait un crime, y penser est même un tort; mais crois-moi, Élise, il est rare, très rare que je m'appuie d'une manière déterminée sur ce sujet; la plupart du temps je n'ai à cet égard que des idées vagues et générales, et auxquelles je ne m'abandonne jamais. [...] Ne pense pas pourtant que je me plaigne de mon sort, Élise, je serais bien coupable : mon mari n'est-il pas le père d'Adolphe, de Laure ? Que de droits à ma tendresse[767] !

Dans cette description originale s'opposent la passion, l'amour charnel entre deux êtres, et l'amour conjugal, dans lequel l'époux est aimé parce qu'il est père des enfants (premier objet d'affection) parce qu'il possède les « droits » à la tendresse

---

[767]. *Ibid.*, p. 27-28.

de l'épouse, de la mère. On trouve également dans cette lettre de Claire d'Albe, notons-le, l'idée de « partage » des expériences, d'auto-apprentissage, qui rappelle le rapport épistolaire dans *Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*.

Le personnage de Frédéric, un provincial âgé de 19 ans, avec lequel Claire découvrira ce domaine de la passion qu'elle regrettait et croyait ne pas lui être réservé, est un bon exemple de l'idéal masculin des héroïnes de la plupart de nos romans. La description qu'en fait Claire d'Albe à Élise tourne tout d'abord autour de l'« originalité » du personnage masculin : « Ce jeune homme [...] est bien intéressant. [...] le séjour des montagnes a donné autant de souplesse et d'agilité à son corps que d'*originalité* à son esprit et de candeur à son caractère. Il ignore jusqu'aux moindres usages[768]. » Loin d'apparaître comme l'« individu problématique » romantique, Frédéric est indéniablement du côté de la nature, de l'idéal de pureté, c'est un être non encore perverti par le monde : « Son maintien est noble, sa physionomie ouverte; il est timide, et non pas embarrassé[769]. » « C'est un caractère neuf, qui n'a point été émoussé encore par le frottement des usages. Aussi présente-t-il toute la piquante *originalité* de la nature. On y retrouve ces touches larges et vigoureuses dont l'homme dut être formé en sortant des mains de la divinité[770]. » Ce thème de l'« originalité » est poursuivi dans toutes les descriptions et désigne autant le caractère que l'apparence physique : « Sa conversation n'est point brillante d'un esprit d'emprunt; elle est riche de son propre fonds. Elle a surtout le mérite, inconnu de nos jours, de sortir de ses lèvres telle que la pensée la conçoit[771] »; « La figure de Frédéric est charmante; s'il n'a pas ce qu'on appelle de *la tournure*, il a de la grâce, de l'adresse et de l'agilité[772]. » On voit qu'« originalité », mot qui garde ici partiellement le sens de caractère

---

768. *Ibid.*, lettre V, de Claire à Élise, p. 30, nous soulignons.
769. *Ibid.*, lettre IV, de Claire à Élise, p. 29.
770. *Ibid.*, lettre VI, de Claire à Élise, p. 33.
771. *Ibid.*, lettre VII, de Claire à Élise, p. 35.
772. *Ibid.*, lettre XIV, de Claire à Élise, p. 53.

excentrique ou bizarre, renvoie avant tout au modèle primitif, par opposition aux « copies ».

L'accent mis sur l'« originalité » de Frédéric, sur un type proche du modèle de la nature, permet une association entre sensibilité émotive (de celui qui, fragile par inexpérience, n'a pas encore aimé) et virilité physique. Frédéric doit autant faire preuve de sensibilité qu'usage de force corporelle, entre autres dans un épisode où il sauve de la noyade Adolphe, le fils de Claire et de M. d'Albe, scène qui rappelle celle du sauvetage de l'enfant de Julie par Saint-Preux dans *la Nouvelle Héloïse* et qui, mieux que toute autre, est symbolique de cette alliance entre le courage physique et la sensibilité ou la délicatesse de l'âme. Quand, plus tard, Élise dit de Frédéric : « c'est la tête d'Antinoüs sur le corps d'Apollon[773] », le mélange des deux types relève partiellement de cette féminisation de la virilité observée par Margaret Waller[774]. En effet, si Apollon est un dieu « protecteur », et par essence immortel et puissant, Antinoüs, lui, favori de l'empereur Hadrien, mort dans la fleur de sa jeunesse, est le type même du « protégé ». Comme le suggère Élise, ce qu'il y a de séduisant chez Frédéric tient de l'alliance entre un « corps » viril, masculin, puissant, et une « tête », ou une âme, romantique, une allure et une attitude d'éphèbe et d'enfant à protéger. Cette opposition force-faiblesse caractérise un certain type romantique, souvent présent dans les œuvres féminines.

Comme Octave, par ailleurs, qui est associé aux enfants de Fernande dans le roman de George Sand, Frédéric est l'homme-enfant, à cheval sur deux âges de la vie :

> Ce matin, comme nous déjeunions, Frédéric est accouru tout essoufflé. Il venait de jouer avec mon fils; mais, prenant tout-à-coup un air grave, il a prié mon mari de

---

[773]. *Ibid.*, lettre XXXIV, d'Élise à M. d'Albe, p. 108.
[774]. Margaret Waller, *op. cit.*, p. 56.

> vouloir bien, dès aujourd'hui, lui donner les premières instructions relatives à l'emploi qu'il lui destine dans sa manufacture[775].

Cette association du viril et de l'enfantin qui trouble l'héroïne porte un dangereux masque, Claire étant portée à associer d'abord le jeune homme à ses enfants (de la même façon que Fernande avec Octave dans *Jacques*), ce qui l'autorise à éprouver et à exprimer une certaine forme d'affection qu'on lui reprocherait pour un homme fait. La scène que nous venons de citer a d'ailleurs une suite qui permettra à l'héroïne de prendre une position maternelle face au jeune homme :

> Ce passage si subit de l'enfance à la raison m'a paru si plaisant, que je me suis mise à rire immodérément. Frédéric m'a regardée avec surprise. Ma cousine, m'a-t-il dit, si j'ai tort, reprenez-moi; mais il est mal de se moquer. Frédéric a raison, a repris mon mari; vous êtes trop bonne pour être moqueuse, Claire [...]. Ce reproche m'a touchée. J'ai tendrement embrassé mon mari, en l'assurant qu'il ne me reprocherait pas deux fois un tort qui l'afflige. Il m'a serrée dans ses bras. J'ai vu des larmes dans les yeux de Frédéric : cela m'a émue. Je lui ai tendu la main en lui demandant pardon; il l'a saisie avec vivacité, il l'a baisée; j'ai senti ses pleurs... En vérité, Élise, ce n'était pas là un mouvement de politesse. M. d'Albe a souri. Pauvre enfant ! m'a-t-il dit, comment se défendre de l'aimer, si naïf et si caressant[776] !

Ce sont cette naïveté et cette sensibilité qui tromperont à la fois l'héroïne et le mari, qui traiteront en fils ce « pauvre enfant » qui considère déjà Adolphe et Laure comme son frère et sa sœur. Sophie Cottin fait donc se cristalliser le désir de son héroïne dans un type masculin fait de sensibilité et de naïveté face à la vie, contenues dans un corps d'athlète capable de multiples accomplissements physiques.

---

775. Sophie Cottin, *op. cit.*, lettre VI, de Claire à Élise, p. 32.
776. *Ibid.*

Si c'est le caractère sensible qui offre l'ancrage de la passion, c'est aussi lui qui permet qu'elle se développe. Comme on l'a vu dans le passage cité plus haut, Frédéric se laisse aller aux larmes, une scène qui se produira à plusieurs reprises dans le roman. À d'autres occasions, il saigne, il s'évanouit, il est essoufflé par un effort et est en sueur; son visage est généralement le miroir de ses émotions; tout corps, Frédéric est incapable de feindre. Sans rien avoir de la brute, il a un corps et une figure qui parlent, qui n'ont pas appris non plus les hypocrisies des mondains. C'est une forme d'idéal masculin que l'on retrouvera chez les héros des autres romancières, mais presque essentiellement sous la plume de l'héroïne.

*Olivier, ou le Secret* est un cas à part dans la littérature du XIXe siècle. Roman inédit jusqu'en 1971, mais que Claire de Duras lut en son salon en 1822, unique en ce qu'il aborde le thème de l'impuissance masculine, il inspira à Stendhal, présent à la lecture que fit la duchesse, son récit *Armance* et à de Latouche son propre *Olivier*[777]. Dans le seul portrait très bref d'Olivier que trace Louise de Nangis à sa confidente Adèle, marquise de C., elle insiste, elle aussi, sur le caractère « original » du jeune homme : « Quelque chose de vif et d'original se fait sentir dans tout ce qu'il dit[778]. » Ainsi, lorsqu'elle le compare à un autre prétendant, monsieur de Rieux, elle dit de ce dernier : « C'est comme une belle copie. Elle peut plaire tant qu'on n'a pas vu l'original[779]. » Chez Sophie Cottin, Frédéric est également comparé aux autres : « Loin de lui ces petits caractères sans vie et sans couleur, qui ne savent agir et penser que comme les autres, dont les yeux délicats sont blessés par un contraste[780]. » La métaphore picturale est reprise dans plusieurs romans à

---

[777]. Ce furent ainsi des romanciers qui tirèrent parti à la place de la duchesse de l'audace de son sujet auprès du public lecteur.

[778]. Mme de Duras, *Olivier, ou le Secret*, Paris, Corti, 1971, lettre IX, de Louise à Adèle, p. 141.

[779]. *Ibid.* Olivier est « original » comme Frédéric dans *Claire d'Albe*. À Jacques, héros éponyme du roman de George Sand, on attribue aussi « quelques singularités », terme qui doit être compris dans le même sens (George Sand, *Jacques*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1976, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 4).

[780]. Sophie Cottin, *op. cit.*, lettre VI, de Claire à Élise, p. 33.

l'intérieur de passages où les traits du corps sont liés à ceux de l'âme, au caractère du personnage masculin. La « candeur » d'Olivier, qui est aussi celle de l'Alphonse de Mme de Souza et de Frédéric, est associée dans les lettres des personnages féminins à ce que le personnage masculin *montre* de lui. Claire d'Albe écrit : « J'aime ce caractère neuf qui *se montre* sans voile et sans détour. [...] Je n'ai point encore *vu* une physionomie plus expressive; ses moindres sensations s'y *peignent* comme dans une glace[781]. » Frédéric est perçu comme un sujet de peinture : « il me semble que c'est un *sujet* aussi neuf qu'intéressant[782] ». L'observation qu'en fait l'héroïne est véritablement celle du chercheur : « Je l'*étudie* avec cette curiosité qu'on porte à tout ce qui sort des mains de la nature[783]. »

On constate que, dans ces épisodes, le « regard » curieux de l'héroïne devient la principale focalisation du récit, un regard pointé sur l'homme. Frédéric, troublé par la beauté de Claire et encore innocent, lui avoue candidement : « votre regard m'embarrasse quelquefois[784] ». Le roman d'Adèle de Souza débute à la veille de l'entrée d'Émilie dans le monde, où elle se sentira étrangère. Elle se prend de sympathie pour Alphonse qu'elle n'a aperçu que de loin, l'air triste, dans un bois de Compiègne. La lettre II, d'Émilie à sa confidente, relate cette rencontre : « Je me croyais seule, lorsque j'aperçus aux environs de la source un jeune homme qui descendait lentement par ce même chemin; il avançait le regard baissé, absorbé dans une mélancolie profonde. Je pus le considérer longtemps avant qu'il m'eût aperçue[785]. » Cette rencontre entre la jeune vierge et l'individu problématique, différente de celle entre Claire d'Albe et Frédéric, entre la femme expérimentée et

---

781. *Ibid.*, lettre V, de Claire à Élise, p. 30, nous soulignons.
782. *Ibid.*, lettre VII, de Claire à Élise, p. 35, nous soulignons.
783. *Ibid.*, nous soulignons.
784. *Ibid.*, p. 36.
785. Mme de Souza, *Émilie et Alphonse*, dans *Œuvres*, Paris, Garnier Frères, coll. « Bibliothèque amusante », 1865, lettre II, d'Émilie à Mlle d'Astey, p. 374.

l'homme primitif, devient, dans le roman de George Sand, celle de Jacques et de Fernande, qui l'observe, elle aussi, sans qu'il s'en rende compte :

> Je voyais très bien M. Jacques par la fente du rideau. Il était assis à dix pas de la maison, sur des gradins de pierre où Eugénie fait ranger au printemps les beaux vases de fleurs de sa serre chaude. Il me parut, au premier coup d'œil, avoir vingt-cinq ans tout au plus, quoiqu'il en ait au moins trente. Il n'est pas de figure plus belle, plus régulière et plus noble que celle de Jacques. Il est plutôt petit que grand, et semble très délicat quoiqu'il assure être d'une forte santé; il est constamment pâle, et ses cheveux d'un noir d'ébène, qu'il porte très longs, le font paraître plus pâle et plus maigre encore. Il me semble qu'il a le sourire triste, le regard mélancolique, le front serein et l'attitude fière; en tout, l'expression d'une âme orgueilleuse et sensible, d'une destinée rude, mais vaincue[786].

Jacques est empreint de la sensibilité et de la féminité du héros romantique. Mais, plus « usé » que les autres héros, Jacques est aussi plus complexe; plus contemplatif qu'actif[787], c'est indéniablement l'« individu problématique » dont parlait Georg Lukács. Les termes utilisés dans la description de Jacques dénotent une caractéristique du héros romantique selon le sociocritique allemand, « l'inadaptation qui tient à ce que l'âme est plus large et plus vaste que tous les destins que la vie peut lui offrir[788] ». Cela explique l'importance, comme on le verra dans les différentes descriptions de héros masculins, accordée à l'« intériorité », le corps servant essentiellement à déchiffrer l'âme.

Ainsi, Fernande tente de comprendre Jacques à travers les signes donnés par son corps. Après son observation, elle note : « il me semble que son caractère renferme mille particularités qu'il me faudra bien du temps pour connaître et peut-

---

786. George Sand, *op. cit.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 5.

787. Fernande ne l'observe pas en activité, comme le fait Claire d'Albe avec Frédéric ou Louise avec Maurice dans les *Lettres de la Vendée* (1801).

788. Georg Lukács, *op. cit.*, p. 109.

être pour comprendre[789] ». S'inquiétant de la différence d'âge qui les sépare, elle explique : « je l'ai *examiné avec attention*, et j'ai *découvert* qu'il avait au-dessous des paupières et aux coins de la bouche quelques rides *imperceptibles*, et sur ses tempes quelques cheveux blancs mêlés à une forêt de cheveux noirs[790] ». Fernande continue de porter de son regard sur le corps de celui qui est devenu son mari et qui refuse d'exprimer ses sentiments par des mots : « Jacques me tournait le dos, et s'imaginait, parce que son corps avait une attitude immobile, que je ne m'apercevais pas de son émotion; mais je faisais [...] une *sévère attention* à lui, et je surpris deux ou trois soupirs qui semblaient partir d'une âme oppressée et *briser tout son corps*[791]. » Le motif du « regard », d'un regard « examinateur » proche du décryptage, participe d'une « lecture » du corps.

La femme n'applique aucune censure à son regard sur l'homme tant qu'elle ne rencontre pas le sien. Dans le roman de Mme de Souza, Émilie, ayant croisé Alphonse, explique : « Je le suivis des yeux aussi longtemps qu'il me fut possible de l'apercevoir[792]. » À la seconde rencontre au même endroit, Alphonse est occupé à dessiner et Émilie avoue : « je l'ai regardé longtemps travailler sans qu'il s'en doutât[793] ». Nous verrons en effet que c'est dans sa description de l'homme dans sa lettre que l'héroïne pose des limites, se censure, non lorsqu'elle le voit, le regard sur le corps et la description par écrit de celui-ci apparaissant comme deux moments bien distincts.

---

789. George Sand, *op. cit.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 5.

790. *Ibid.*, lettre V, de Fernande à Clémence, p. 25, nous soulignons.

791. *Ibid.*, lettre XXIII, de Fernande à Clémence, p. 121-122, nous soulignons.

792. Mme de Souza, *op. cit.*, lettre II, d'Émilie à Mlle d'Astey, p. 374.

793. *Ibid.* Le regard est également un mode de communication et, dans le cas de l'héroïne « innocente », il est lié de près à l'inconscient. M. de Fiesque écrit à sa confidente, Madame de ..., que lors d'une fête donnée par le duc à Émilie « deux fois ses yeux rencontrèrent les miens, et deux fois elle rougit, en s'apercevant que je devinais l'ennui que le duc lui causait » (*ibid.*, lettre XI, p. 401). Après s'être moqué du futur mari pour amuser Émilie, M. de Fiesque note : « je n'oublierai jamais ce regard qui venait chercher les miens, sans qu'elle s'en doutât! Sa jeune innocence croyait ne me rien dire, parce qu'elle ne m'avait pas parlé ! » (*ibid.*).

Dans chacun des cas qui nous occupent, le corps masculin présente des signes d'étrangeté, liés au sexe bien sûr (surtout quand l'héroïne est vierge, comme Fernande et Émilie au début des romans), mais à d'autres facteurs également. C'est une étrangeté dans laquelle finit par se reconnaître la femme. L'exemple le plus évident est celui de Mme de Souza. Alphonse étant Espagnol, Émilie écrit : « il me semblait qu'il y avait entre nous des rapports dont il devait être saisi comme moi. Étranger à la France, je me sens étrangère au milieu du monde [...]; il était chagrin, j'étais loin de m'amuser[794]. » Pour Jacques, ce qui contribue à son éloignement du monde, son origine roturière, étrangeté trop « familière », est également ce qui va le rapprocher de Fernande, jeune fille de famille ruinée, âme bienveillante qui n'a pas les préjugés aristocratiques de sa mère et de sa confidente. Ce qui est parfois observé chez l'Autre, c'est l'affinité, c'est parfois aussi soi-même; en ce sens, il y a une forme de narcissisme dans le décryptage, dans l'analyse de l'observation. Fernande explique que Jacques aussi l'observe :

> Quand il m'a observée ainsi, et que je lève sur lui un regard timide, comme pour recevoir mon arrêt, je trouve sur sa figure tant d'affection, de contentement, une sorte d'approbation muette si délicate et si douce, que je me rassure et me sens heureuse. Je vois que tout ce que je fais, tout ce que je dis, tout ce que je pense, plaît à Jacques, et qu'au lieu d'un censeur sévère j'ai en lui un être sympathique, un ami indulgent, peut-être un amant aveugle[795] !

En d'autres mots, c'est parfois sa propre image que cherche l'héroïne chez le héros, un héros souvent féminisé, que ce soit par la douleur que lui inflige son expérience (comme chez Jacques, Alphonse, Olivier et Alphonse de Lodève) ou par son caractère de pureté et de nature que le malheur n'a pas encore atteint (comme c'est le cas de Frédéric, de Lord Sydenham dans *Adèle de Sénange*, de Gustave de Linar

---

[794]. *Ibid.*, lettre V, d'Émilie à Mlle d'Astey, p. 381.
[795]. George Sand, *op. cit.*, lettre II, de Fernande à Clémence, p. 15.

dans *Valérie*, et d'un troisième Alphonse, celui de *Minna*, roman que nous avons étudié au chapitre précédent). Il existe donc un héros féminisé, qui ressemble en tous points à la description qu'en fait Margaret Waller dans *The Male Malady*, dont l'altérité, parmi le genre masculin, est non seulement désirable pour la femme, mais permet à celle-ci, « autre » parmi le genre humain, de trouver l'âme sœur dont elle rêvait.

***Description et stratégies de médiation : le regard d'un tiers, la voix d'un tiers***

*Je suis habituée à voir un peu par tes yeux.*
*Jacques*, lettre I, de Fernande à Clémence[796].

Sauf si elle est dès le début consciente de son désir (comme c'est le cas de la jeune veuve Louise de Nangis dans *Olivier*), celle qui parle de son regard cherche parfois à s'en excuser. Dans *Félicie et Florestine*, la seconde héroïne éponyme tombera amoureuse d'Eugène de Valbreuse, frère du prétendant de la première. Après sa rencontre avec Eugène, qu'elle décrit comme étant « élancé » et de « tournure très élégante », elle affirme à sa confidente : « Je vous avoue bien, ma chère Julienne, que je ne pensais qu'à chercher la ressemblance qu'il a avec son frère[797]. » Dans *Olivier*, Louise de Nangis écrit à Adèle, après avoir parlé du jeune homme : « Pourquoi n'ai-je pas un dernier regard [...] que je puisse me *retracer* avec innocence[798] ? »

Le terme *retracer* utilisé par l'héroïne de M[me] de Duras révèle la caractéristique la plus problématique de ces lettres où une femme doit décrire un homme. C'est que, chez l'héroïne épistolière, la « description » doit nécessairement succéder à

---

[796]. *Ibid.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 10.

[797]. M[lle] Polier de Bottens, *Félicie et Florestine*, Genève-Paris, Paschoud, 1803, lettre LVIII, de Florestine de Lézieux à M[lle] de Saint-Alme, t. III, p. 149.

[798]. M[me] de Duras, *op. cit.*, lettre XVIII, de Louise à Adèle, p. 157, nous soulignons.

l'« observation ». Si le regard est parfois coupable, la « trace » de ce regard l'est encore plus; le problème le plus grave est bien de *décrire* le personnage masculin. Ce problème semble typique de l'épistolière fictive dont la vertu est garante de la moralité du récit, exigence qui n'est pas imposée à un narrateur omniscient (presque toujours masculin), en revanche. C'est pourquoi ces descriptions sont la plupart du temps accompagnées de stratégies qui permettent de déculpabiliser et surtout de déresponsabiliser l'héroïne, auteure du portrait. Ainsi, l'extrême désir du personnage féminin d'inscrire le corps masculin dans sa lettre passe souvent par un système d'« écrans » qui visent à dissocier la destinatrice du portrait représenté. Nous avons déjà vu que la description du corps apparaissait souvent comme une excuse pour — apparemment — mieux parler du « caractère » du personnage masculin. Les stratégies les plus intéressantes, toutefois, font appel à la conscience d'autres intervenants de la démarche épistolaire. Par exemple, il arrive (c'est le cas le plus fréquent) que l'héroïne épistolière fasse passer son discours à propos du corps masculin sur le compte du désir qu'elle attribue (le plus souvent par erreur) à la destinataire de la lettre. C'est le recours au « regard » d'un tiers. Dans d'autres situations, elle veut montrer que son souci de tenir un tel discours est également celui d'une majorité de personnes; la reprise des paroles d'autres personnages, par citation, dans sa lettre, sert alors à convaincre la confidente (gardienne de la morale) que l'héroïne n'agit pas sous l'emprise de ses pulsions. C'est le recours à la « voix » d'un tiers.

Parmi les stratégies de médiation se trouve donc tout d'abord le recours au regard de la confidente épistolaire. L'héroïne excuse son portrait ou la longueur de celui-ci par la curiosité de sa confidente, que cette dernière l'ait ou non exprimée dans les lettres auxquelles le lecteur a accès. Dans *Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, l'héroïne éponyme, en parlant du jeune athlète sur le sort duquel elle s'apitoie lors de la matinée passée aux courses, écrit à sa confidente Marinette : « Si

tu es curieuse de savoir l'âge du coureur, je te dirai qu'il a vingt ans; il a déjà toute sa croissance; il est châtain clair, yeux gris, taille moyenne, corps svelte, jambes maigres, teint basané[799]. » Plus tôt, Marinette incluait de la même façon sa correspondante dans la description qu'elle faisait de M. Foscari, son fiancé, et semblait répondre à des inquiétudes que son amie n'avait pourtant pas exprimées : « je t'assure que c'est un fort bel homme; il a trente-six ans, ses beaux yeux noirs sont de la plus grande expression; son teint pâle donne à ses traits un air d'abattement qui le rend intéressant; il a des dents superbes et une très belle main[800] ». Le portrait d'Alphonse que reprendra Marinette au profit de sa tante, quant à lui, se fait sur le mode de l'excuse, du « il faut convenir » : « Il faut convenir que depuis que j'ai vu Alphonse, je trouve Minna encore plus excusable; il est impossible d'avoir un plus beau visage et de plus belles formes. Le son de sa voix est enchanteur, et la violence même de ses sentiments est une preuve de son amour pour Minna[801]. » « Convenir », « excuse », « preuve », on voit que la moindre description doit être accompagnée de garanties. Dès la première lettre de *Jacques*, Fernande se justifie ainsi auprès de Clémence de la longueur du portrait qu'elle dresse de son fiancé : « n'ai-je pas raison de te rapporter tous ces détails, puisque tu veux connaître toutes les particularités de mon amour et tout le caractère de mon fiancé ? Tu ne me gronderas pas cette fois pour avoir été trop laconique[802]. »

Dans *Félicie et Florestine*, la première héroïne éponyme écrit à sa confidente, M^lle^ Julienne de Saint-Alme, une lettre dans laquelle elle désire lui décrire son nouveau voisin, Adrien de Valbreuse (dont elle tombera amoureuse). On verra que les résistances de Félicie sont plus grandes que celles de Florestine (dont nous avons

---

799. M^me^ Levacher de La Feutrie, *Minna, ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, Paris, Maradan-Pigoreau, 1802, lettre XI, de Minna à Marinette, t. I, p. 103.
800. *Ibid.*, lettre VII, de Marinette à Minna, t. I, p. 55.
801. *Ibid.*, lettre XXIII, de Marinette à sa tante Balbi, t. II, p. 53.
802. George Sand, *op. cit.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 8.

cité une lettre plus haut) et qu'elle fait reposer le portrait en entier sur le désir supposé de sa confidente :

> J'ai bien envie, ma chère Julienne, de vous faire un portrait, qui vous fera croire que nous avons enfin trouvé le héros de roman que vous attendez avec tant d'impatience. En vérité il me semble que j'en ai vu le modèle. Je vais vous en faire juger; imaginez, (ce sera sans peine, vous avez l'imagination si vive et si brillante) imaginez donc un homme d'une taille élancée, élégante, assez grand, de beaux yeux bleus foncés à fleur de tête, avec des paupières et des sourcils très bruns, le nez un peu grand, mais de ces nez qui annoncent l'esprit; le sourire fin, légèrement ironique, le sérieux noble et froid, son front, enfin, vous savez que c'est le trait auquel je m'arrête volontiers, et que sans croire au système de Lavater, je trouve qu'il peint l'âme; eh bien son front est grand, élevé, il fait présumer que celui à qui il appartient, a beaucoup d'esprit, de caractère, un peu d'entêtement; l'ensemble de sa physionomie annonce qu'il est peu sensible, très froid même. Voilà bien des détails sur un homme que je n'ai vu qu'une heure[803].

Cet exemple est typique lorsqu'il s'agit pour une héroïne de présenter un homme. Comme plusieurs autres héroïnes scriptrices, Félicie rationalise et fait dépendre son portrait physique de l'homme d'une volonté de connaître son caractère. La référence au « système de Lavater », cette *physiognomonie* qui permettait de découvrir la personnalité en étudiant les traits du visage, était certes à la mode dans le roman du début du XIX^e^ siècle, mais son unique mention dans tout le roman précisément dans ce portrait et son absence partout ailleurs sont révélatrices. Notons également la présence de l'excuse de l'héroïne quant à la longueur du portrait d'Adrien à la fin du passage cité. Mais ce que nous voulons surtout montrer par cet exemple, c'est que, en expliquant que « nous avons enfin trouvé le héros de roman que vous attendez avec tant d'impatience », toute la description est supposée se faire de façon à plaire, à répondre à un prétendu

---

[803]. M^lle^ Polier de Bottens, *op. cit.*, lettre VI, de Félicie de Silviane à M^lle^ de Saint-Alme, t. I, p. 52-53.

souhait de la confidente, alors qu'il s'agit pour l'héroïne de décrire l'homme pour lequel elle-même éprouve une attirance physique, en avançant que sa propre excitation-exaltation n'est pour rien dans la description. Le portrait commence par un « imaginez » (il sera répété) qui attribue — de force — le point de vue à Julienne, qui a « l'imagination si vive et si brillante », plutôt que de le présenter comme celui de celle qui écrit.

En plus de prétendre répondre à une curiosité de sa confidente, l'héroïne peut également chercher à plaire à celle-ci, par son portrait de l'homme, sans doute pour éviter les réprimandes moralisatrices, en subjuguant la destinataire. Dans *Jacques*, Fernande écrit à Clémence :

> Ta lettre me revient toujours à l'esprit, et je pense à cet homme *vieux* et *froid* que tu as cru voir en lui. Cependant, Clémence, si tu voyais comme Jacques est beau, comme il a une tournure élégante et jeune, comme il a les manières douces et franches, le regard affectueux, la voix harmonieuse et fraîche ! tu en serais, je parie, amoureuse aussi[804].

Ce passage est toutefois moins stratégique que le précédent, Fernande étant de toute façon promise à Jacques et sur le point de l'épouser.

Le plus souvent, les héroïnes invoquent un souci de réalisme et une absence de volonté romanesque dans leurs portraits. Chez Sand, après avoir décrit Jacques, Fernande ajoute : « Ne me dis pas que je fais des phrases de roman; si tu voyais Jacques, je suis sûre que tu trouverais tout cela en lui, et bien d'autres choses sans doute que je ne saisis pas[805]. » De même, dans le roman de Mme de Souza, Émilie écrit à sa cousine :

---

[804]. George Sand, *op. cit.*, lettre II, de Fernande à Clémence, p. 14-15.
[805]. George Sand, *op. cit.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 5.

> Sa figure me frappa; mais si j'essayais de vous la peindre, sûrement vous accuseriez mon esprit romanesque de l'embellir. Cependant, mon aimable sœur imaginera de longues paupières noires couvrant de grands yeux qui ne daignaient pas se lever; des traits d'une beauté et d'une régularité parfaites, dont l'expression triste et douce inspire la pitié; une taille élégante et noble, que la lenteur et l'abandon de sa marche empêchaient d'être trop imposante[806].

On retrouve le procédé du « regard second » employé par Félicie, rendu par « mon aimable sœur imaginera », qui confie le point de vue à la destinataire. On notera également que chaque élément de la description est suivi par un deuxième terme introduit par un pronom relatif donnant une information sur le caractère (« qui ne daignaient pas se lever », « dont l'expression triste et douce inspire la pitié », « que la lenteur et l'abandon de sa marche empêchaient d'être trop imposante »), ce qui empêche de parler exclusivement du corps.

Outre l'utilisation du regard d'un tiers, celui de la confidente, on trouve parfois une forme de discours enchâssé dans le discours épistolaire de l'héroïne, permettant à cette dernière d'attribuer à quelqu'un d'autre son discours sur le corps masculin ou sa description. Au *regard* et à l'*imagination* d'un tiers (la confidente) se substitue parfois la *voix* d'un tiers autre que la confidente chargé du portrait du personnage masculin. Dans la cinquième lettre du roman de George Sand, Fernande rapporte à Clémence, sous la forme d'un dialogue long de dix pages, une conversation qui eut lieu à Cerisy chez les Borel, leurs hôtes, à laquelle participaient les Borel, Fernande, sa mère M^me^ de Theursan et « cinq ou six compagnons d'armes de M. Borel[807] ». Cette conversation rapportée dont Jacques est le principal objet permet de rendre compte de la complexité du caractère du héros :

---

806. M^me^ de Souza, *op. cit.*, lettre II, d'Émilie à M^lle^ d'Astey, p. 374.
807. George Sand, *op. cit.*, lettre V, de Fernande à Clémence, p. 26.

> Je crains que Jacques ne soit réellement malade, dit Eugénie. [...] — Mais il faudrait savoir s'il n'a pas besoin de soins, dit ma mère en affectant beaucoup d'intérêt. [...] — Qui est-ce qui peut jamais savoir si Jacques souffre ? reprit M. Borel. Est-ce que Jacques est fait de *chair humaine* ? — Je crois bien que oui, dit un vieux capitaine de dragons; mais je crois que c'est l'âme d'un diable qui est dans ce *corps-là*. — C'est l'âme d'un ange plutôt, dit Eugénie[808].

En plus de remarquer, encore une fois, que la description du caractère (ou de l'« âme ») est inséparable des références au corps, on doit comprendre que, comme dans le portrait d'Alphonse par Émilie, cette polyphonie dans l'énonciation vise à convaincre du caractère objectif de la description — tout en soulignant la complexité d'un caractère — et à en enlever une part d'« auctorialité » à celle qui écrit. En reproduisant mot à mot dans sa lettre une conversation incluant plusieurs personnes sur un sujet délicat (étant donné son sexe), Fernande agit exactement comme la romancière épistolaire qui peut, grâce à la formule narrative qu'elle emploie, faire croire à la disparition de sa propre voix pour laisser la place aux autres.

Il faut en outre noter que le regard des autres sur Jacques est ce qui autorise Fernande à regarder à son tour. Au début de sa première lettre, elle écrit :

> Il y avait quinze jours qu'on ne parlait pas d'autre chose chez les Borel que de la prochaine arrivée du capitaine Jacques, un officier retiré du service, héritier d'un million. Ma mère ouvrait des yeux grands comme des fenêtres, et des oreilles grandes comme des portes, pour aspirer le son et la vue de ce beau million. Pour moi, cela m'aurait donné une forte prévention contre Jacques sans les choses extraordinaires que disaient Eugénie et son mari. Il n'était question que de sa bravoure, de sa générosité, de sa bonté. Il est vrai qu'on lui attribue aussi quelques singularités. Je n'ai jamais pu obtenir d'explication satisfaisante à cet égard, et je

---

808. *Ibid.*, p. 27, nous soulignons.

> cherche en vain dans son caractère et dans ses manières ce qui peut avoir donné lieu à cette opinion[809].

Voilà une autre preuve que le désir de l'héroïne doit être sanctionné par quelqu'un d'extérieur à elle. Si, depuis « quinze jours », « on ne parlait pas d'autre chose » que de Jacques, s'« il n'était question que » de ses qualités, Fernande se voit autorisée, presque forcée, à en parler également avec abondance. Mais même si elle le fait, avec l'espoir de ne s'attirer aucun reproche, on constatera que c'est le contraire qui arrive.

## Destinataire de la lettre et instance jugeante

Si la supposée curiosité de la confidente, qui permet à l'héroïne de décrire l'homme qu'elle désire, est surtout une excuse ou un recours, il reste que cette même confidente se trouve extrêmement présente et active durant ces scènes descriptives parmi les plus « dialogiques » de nos romans, que le lecteur ait ou non accès à ses lettres. C'est que, dans tous les cas, la confidente constitue l'instance critique, jugeante; plus « sage » que l'héroïne, elle doit prévenir le désir ou ses conséquences. Dans le même ordre d'idées, la confidente ne voit presque jamais le héros et elle vit loin de l'héroïne : n'ayant donc que les lettres de son amie pour se faire une opinion, elle devient une lectrice hors du commun, cherchant à découvrir dans le texte les traces de ce que la destinatrice cherche à camoufler, le désir. C'est ce que nous verrons maintenant, en montrant que la « chute » de l'héroïne ou la révélation du désir qu'elle éprouve est souvent accompagnée par la disparition de la voix, désormais trop dérangeante, de la confidente.

---

[809]. *Ibid.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 4.

***Pénétration de la confidente épistolaire, « hyperlectrice » de la lettre***

> *Ô mon Élise ! je ne te tromperai pas, et tu m'as devinée.*
> *Claire d'Albe*, lettre III, de Claire à Élise[810].
>
> *Il me semble que son caractère renferme mille particularités qu'il me faudra bien du temps pour connaître et peut-être pour comprendre. Je te les raconterai jour par jour, afin que tu m'aides à en bien juger; car tu as bien plus de pénétration et d'expérience que moi.*
> *Jacques*, lettre I, de Fernande à Clémence[811].

Nous avons vu que dans le roman de l'Émigration *Lettres de la Vendée* (1801), de Mme de Toulongeon, Louise, une aristocrate arrêtée par la milice républicaine, est sauvée de l'exécution par un jeune gendarme, fils aîné d'un cultivateur de la région d'Angers, qui la prend sous sa protection, chez qui elle loge et dont elle finit par tomber amoureuse. Une de ses premières lettres à sa cousine Clémence contient un portrait du jeune Maurice, que l'héroïne offre, comme les autres que nous avons vus plus haut, apparemment pour satisfaire la curiosité de sa confidente. Bien que le roman ne fournisse pas les lettres de cette dernière, sa voix se fait entendre dans les lettres que lui adresse Louise, par citation, par allusion à des références communes et surtout par la connaissance qu'a l'héroïne des préoccupations habituelles de son amie. Ici, Louise répond à Clémence à qui elle avait déjà envoyé un premier rapport de ses aventures :

> Après tes dignes et bons avis, que j'aurai toujours devant les yeux, et dont j'espère n'avoir jamais besoin, vient cette question de ton tendre intérêt, fut-elle même de ta curiosité, ce serait une dette à satisfaire : *Quel homme est-ce ?* et puis, toutes les sages réflexions de ta prudence. D'abord, mon amie, je ne l'ai pas choisi; mais pour

---

[810]. Sophie Cottin, *op. cit.*, lettre III, de Claire à Élise, p. 27.
[811]. George Sand, *op. cit.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 5.

> répondre au plus pressé de ta question, je crois pouvoir te dire, avec assez d'assurance, c'est un homme qui a de l'honnêteté dans la conduite, et même dans les manières; de plus, mon gendarme paraît avoir environ vingt-cinq ou vingt-six ans, mince, brun, des grands yeux noirs dans un visage pâle, tranquille dans le repos, et prompt à s'animer à la moindre émotion; ses manières sont simples sans grossièreté, franches et naturelles sans délicatesses; les premiers jours, il était avec moi, aisé, attentif, soigneux même, jusqu'à l'empressement; depuis qu'il me connaît, nos têtes-à-têtes sont plus embarrassants; pour le rapprocher de moi, je suis obligée de faire les avances, et d'aller à lui, si j'ai besoin de quelque service; il me parle peu; mais si l'entretien se prolonge, et tu sens bien que j'y suis souvent forcée, peu à peu il s'y livre, paraît même s'y plaire, et semble oublier ce que nous appelons *les distances*; si nous nous taisons, il redevient rêveur; je crois qu'il aimerait mieux que je fusse née au village; sa voix est habituellement forte et sonore, elle s'affaiblit beaucoup quand il me parle, elle devient même alors flexible et très douce; j'entre dans tous ces détails pour te rassurer un peu, car, hélas ! je pouvais également tomber entre les mains d'un barbare; il paraît aussi aimé de ses camarades; ses manières avec eux sont aisées et gaies. Ce matin, assise à ma fenêtre, je le voyais dans la cour, pansant son cheval; il était en gilet, les bras relevés, sifflant, chantant avec les autres cavaliers; ensuite ils allèrent boire et déjeuner ensemble; il est sobre, je ne l'ai pas vu encore pris de vin, ce que je craignais d'abord beaucoup; il revint pour dîner[812].

Le portrait de Maurice par Louise a de nombreux points communs avec les portraits précédents : scène du regard de la femme à travers la fenêtre et à l'insu de l'homme (qui rappelle des scènes similaires de *Jacques* et d'*Émilie et Alphonse*), étrangeté du personnage masculin qui est à la fois roturier et républicain, portrait ambigu qui tient à la fois de l'« originalité » et de la « nature », à mi-chemin entre le héros problématique (« visage pâle », « mince », « yeux noirs », tourmenté par une passion inavouable) et l'être franc et ouvert de la nature (ses « manières » sont « simples », « franches » et « naturelles »). Comme Jacques, Maurice a cette absence de « grossièreté » et cette sobriété qui lui permettent un contact à la fois facile et

---

812. Mme de Toulongeon, *Lettres de la Vendée*, Paris et Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1801, lettre V, de Louise à Clémence, t. I, p. 24-26.

civilisé avec une aristocrate bien élevée; comme Frédéric, il a le caractère naturel et original de celui qui n'a pas côtoyé le monde; comme Olivier, cependant, il a le malheur d'aimer, d'un amour impossible (par la différence sociale dans son cas), ce qui assombrit son caractère et le pousse à se refermer sur lui-même.

Il faut aussi remarquer dans ce passage les précautions prises par l'héroïne pour ne pas froisser sa correspondante et pour l'assurer de l'innocence de sa relation avec le jeune homme, la confidente apparaissant clairement — bien qu'on n'ait pas accès à ses lettres — comme l'instance jugeante, modèle et conseillère de l'héroïne. Elle est celle qui dispense de « dignes et bons avis », la longueur de la description est excusée par l'héroïne d'un « j'entre dans tous ces détails pour te rassurer un peu ». L'autojustification passe — pour reprendre les termes mêmes de l'épistolière — par l'accentuation des qualités d'« honnêteté », du maintien des « *distances* » qu'exige la différence des rangs et des sexes, de la « sobriété » (en matière d'alcool). Plus haut dans la lettre, Louise expliquait déjà à Clémence que « tes conseils surtout me soutiendront dans mon infortune, et pourront m'aider à m'y conduire; tu sais si jamais je les reçus avec plaisir, dans un âge même où ma folle gaîté aurait pu les trouver trop sévères, plus je les sens nécessaires aujourd'hui, et plus j'en chéris le souvenir[813] ».

Toutes les relations héroïnes-confidentes des romans étudiés se présentent de cette façon[814]. « Effrayée » elle-même par les regards passionnés de Frédéric et les associant automatiquement aux inquiétudes de sa confidente, Claire d'Albe écrit à Élise :

> Inquiète de tes craintes, influencée par tes soupçons, je vois déjà l'expression d'un sentiment coupable où il n'y a que celle de l'amitié; mais ardente, mais passionnée, telle que doit l'éprouver une âme neuve et enthousiaste. Néanmoins je vais

---

813. *Ibid.*, p. 23-24.

814. On exceptera de cette observation les romans érotiques de Suzanne Giroust de Morency, dans lesquels une confidente libertine peut donner des avis peu moraux à une héroïne.

> l'examiner avec soin; et, quant à moi, ô mon unique amie ! bannis ton injurieuse inquiétude, fie-toi à ce cœur qui a besoin, pour respirer à son aise, de n'avoir aucun reproche à se faire, et à qui le contentement de lui-même est aussi nécessaire que ton amitié[815].

Dans ce passage ambigu se trouvent à la fois la révélation inconsciente du désir féminin et la volonté de rassurer la confidente. Ailleurs, Claire d'Albe s'aperçoit qu'elle a peint un portrait favorable et exalté de Frédéric; elle sent alors tous les dangers de ce jugement pesant sur sa conscience :

> J'aurais été bien surprise si l'éloge très mérité que j'ai fait de Frédéric ne m'eût attiré le reproche d'enthousiaste de la part de ma très judicieuse amie; car je ne puis dire les choses telles que je les vois, ni les exprimer comme je les sens, que sa censure ne vienne aussitôt mettre le *veto* sur mes jugements[816].

Et dans une autre lettre :

> Pourquoi donc, mon Élise, viens-tu, par des mots entrecoupés, par des phrases interrompues, jeter une sorte de poison sur l'attachement qui m'unit à Frédéric ? Que n'es-tu témoin de la plupart de nos conversations ! tu verrais que notre mutuelle tendresse pour M. d'Albe est le nœud qui nous lie le plus étroitement, et que le soin de son bonheur est le sujet inépuisable et chéri qui nous attire sans cesse l'un vers l'autre[817].

Mais la confidente est loin d'être convaincue par cet argument classique du bonheur du mari, que l'on trouve également dans les lettres de Lord Sydenham dans *Adèle de Sénange* et dans celles de Gustave de Linar dans *Valérie*. Pour l'époux âgé et de caractère peu jaloux au départ, l'arrivée d'un jeune homme dans le

---

[815]. Sophie Cottin, *op. cit.*, lettre XVII, de Claire à Élise, p. 61.
[816]. *Ibid.*, lettre VII, de Claire à Élise, p. 34.
[817]. *Ibid.*, lettre XIII, de Claire à Élise, p. 49.

ménage ne peut que rendre plus heureuse l'épouse qui s'ennuie, donc apporter indirectement une certaine harmonie dans le couple, tant que l'héroïne n'est pas fautive, que ne s'insinue pas l'adultère.

Contrairement aux *Lettres de la Vendée*, roman monophonique dont les 48 lettres sont exclusivement écrites par l'héroïne à sa confidente[818], et à *Claire d'Albe*, dont la première moitié ne contient que les lettres de Claire à Élise[819], dans *Jacques*, plusieurs des lettres de la confidente-conseillère ont été « retenues ». Ainsi entend-on la voix de Clémence de façon directe, comme c'est aussi le cas dans *Olivier*, qui fournit des lettres d'Adèle, la confidente de Louise de Nangis. Il faut dire que dans ces romans, loin d'apparaître comme une convention, la présence des lettres de la confidente augmente l'importance de la voix critique. Non seulement on peut remarquer que Fernande reproche à Clémence la « pénétration soupçonneuse avec laquelle [elle] devine bien des choses[820] » ainsi que ses « méchantes prédictions[821] », mais le lecteur a accès aux pièces dans lesquelles la confidente développe ses craintes et ses conseils. Pareillement, le lecteur peut constater lui-même l'inquiétude d'Adèle dans ses lettres, avant même que Louise de Nangis ne l'exprime à son tour : « Je veux relire ta dernière lettre, chère sœur, ces conseils admirables, contre laquelle [*sic*] j'avais la faiblesse de lutter. Je veux la relire pour me trouver aussi coupable que je le suis en effet[822]. »

La bonne confidente devine, prévoit ou craint toujours le désir avant qu'en soit consciente ou même l'éprouve l'héroïne elle-même, qui refuse de croire et de partager sa crainte. C'est le cas, dans le roman de George Sand, de Clémence de

---

818. La voix de la conseillère est donc essentiellement inscrite par le dialogisme de la lettre de l'héroïne, qui répond aux questions de Clémence, reprend ses arguments et explique l'inutilité de certains conseils qu'elle lui a dispensés.

819. Les remarques d'Élise de Bire à Claire d'Albe ne sont connues du lecteur que par l'allusion qu'y fait l'héroïne dans ses propres lettres.

820. George Sand, *op. cit.*, lettre I, de Fernande à Clémence, p. 2.

821. *Ibid.*, p. 3

822. M[me] de Duras, *op. cit.*, lettre X, de Louise à Adèle, p. 144.

Luxeuil, véritable Cassandre épistolaire, dont les nombreux avertissements sont successivement rejetés par la pourtant déférente Fernande de Theursan, qui la considère comme sa conseillère attitrée[823]. Dans la première partie du roman, Clémence écrit à Fernande pour lui conseiller de ne pas épouser Jacques, dont elle se fait une idée à travers les seules descriptions de son amie; elle interviendra également dans la seconde partie pour la prévenir contre les attraits du jeune Octave, qu'elle n'a pas vu non plus, mais sur lequel son amie lui écrit abondamment. Contrairement à Fernande, Clémence est la lucidité même. Loin de voir une qualité dans l'apparence encore jeune de Jacques — qui a 35 ans —, elle attribue cette caractéristique à l'égoïsme du héros[824]. Dans la lettre de Clémence où elle explique avoir lu le désir dans celle de Fernande — la dernière dans l'échange entre les deux femmes —, la confidente se livre à une des nombreuses prédictions (avérées) qui parcourent ses lettres :

> Je gage qu'à l'heure qu'il est tu as versé dans le sein de M. Octave le secret de tes chagrins domestiques, car il t'a raconté ce qu'il avait eu à souffrir de Sylvia ou de quelque autre, et ce récit a éveillé en toi tant de sympathie que tu as décidé en une heure d'en faire ton ami et ton frère[825].

N'ayant plus reçu de lettres de Fernande, Clémence, lucide, habile à lire entre les lignes et assez sûre d'elle-même pour « gager » et pour rédiger au passé composé, prévoit sans difficulté le résultat de la relation strictement amicale que lui décrivait son amie dans ses lettres précédentes. L'absence de réponse de la part de Fernande et la fin de la relation épistolaire marquent l'accomplissement de la prédiction.

---

823. Après avoir offert à Cassandre la faculté de prophétie, Apollon, peiné qu'elle ne l'aime pas en retour et ne pouvant lui retirer son don, la condamne à n'être jamais crue pour ses prédictions.

824. George Sand, *op. cit.*, lettre IV, de Clémence à Fernande, p. 20.

825. *Ibid.*, lettre XLV, de Clémence à Fernande, p. 216.

Les prédictions et « sages conseils » de Clémence, comme des autres confidentes, sont évidemment sources de perturbation chez les héroïnes. L'ayant pressenti, Clémence avait écrit à Fernande : « le jour où tu ne voudras plus entendre la vérité, il faudra cesser de me la demander[826] ». En général, plus lucide apparaît le jugement de la confidente, plus vigoureux sera le déni de l'héroïne. Mais avant de modifier le pacte épistolaire et de rompre la correspondance, l'héroïne veut habituellement faire changer d'avis sa confidente. Comme chez Fernande, on trouve dans les lettres de Claire d'Albe toute une suite de « récits », de « traits » atténuants, visant à prouver l'exactitude du portrait de Frédéric et, du coup, à accréditer la pureté de la relation entre les deux personnages : « je veux, par le récit suivant, te prouver du moins qu'il n'y a aucun intérêt personnel dans ma manière de juger[827] »; « pour te prouver que je ne rebute point tes observations, je vais te parler de Frédéric, et te citer un trait qui, par rapport à lui, serait fait pour appuyer tes remarques, si tu l'estimais assez peu pour y persister[828] ». Claire écrit dans une autre lettre : « Si mes deux dernières lettres ont ranimé tes doutes, cousine, j'espère que celle-ci les détruira tout-à-fait[829] »; suit un récit atténuant. Fernande cherche également à prouver le tort de sa confidente et nie son désir naissant pour Octave : « Malgré tous tes beaux pronostics et tes obligeantes condamnations, rien de ce que tu as prévu n'est arrivé. Je ne suis pas plus amoureuse de M. Octave que M. Octave n'est amoureux de moi[830] »; « Je suis vraiment désolée d'avoir à te contrarier, ma bonne Clémence, en te déclarant que cette fois ton grand savoir est en défaut, et que je ne suis pas encore perdue[831]. »

---

[826]. *Ibid.*, lettre IV, de Clémence à Fernande, p. 22.
[827]. Sophie Cottin, *op. cit.*, lettre VII, de Claire à Élise, p. 34.
[828]. *Ibid.*, lettre XII, de Claire à Élise, p. 45-46.
[829]. *Ibid.*, lettre XIV, de Claire à Élise, p. 52.
[830]. George Sand, *op. cit.*, lettre LII, de Fernande à Clémence, p. 235
[831]. *Ibid.*, p. 238. On appréciera l'adverbe.

Ces précautions des différentes héroïnes épistolières sont d'autant plus inutiles que tout le reste de la lettre est empreint des marques du désir inconscient de l'héroïne que sa correspondante, comme le lecteur, déchiffre parfaitement, et que ces précautions précèdent de peu la révélation à Claire elle-même de sa passion pour Frédéric et à Fernande de sa passion pour Octave. Au début de sa correspondance, Louise de Nangis définit bien, elle qui ne nie pas son désir pour Olivier, ce phénomène : « les sentiments répréhensibles s'enveloppent de mille voiles au fond de notre âme ! [...] ils prennent toutes les formes pour nous échapper[832] ». Lorsque Clémence écrit une ultime lettre à Fernande, l'avertissant qu'elle est en train de se perdre et qu'elle s'apprête à tromper son mari, elle prétend deviner un désir dont la principale intéressée n'a pas encore l'idée : « Tu ne le savais pas encore en m'écrivant, sans quoi tu ne m'aurais peut-être pas écrit ce qui se passe; mais cela est aussi clair pour moi que l'avenir et le passé de ma pauvre Fernande[833]. » La confidente apparaît ainsi non seulement comme une juge, mais comme une « hyperlectrice », décryptant dans la lettre les traces d'un désir caché.

Si l'on se fie au vocabulaire employé par Claire d'Albe pour décrire l'attitude de sa confidente — « reproche d'enthousias[m]e », « censure », « veto », « sorte de poison jeté sur l'attachement qui m'unit à Frédéric » —, on peut comprendre cette relation quasi judiciaire entre le destinateur et le destinataire comme une mise en abyme de la relation auteur / lecteur ou auteur / critique, lecteur ou critique qui juge la femme écrivant. Janet Altman, qui a analysé l'écriture épistolaire (fictive et non fictive) à la lumière de ses multiples liens avec l'autorité, demande, dans son ouvrage *Epistolarity. Approaches to a Form* :

> Why are so many internal readers in epistolary novels authority figures — parents, judges, censors, confessors, mentors — whose relationship to the letter writer seems

---

832. Mme de Duras, *op. cit.*, lettre IV, de Louise à Adèle, p. 131-132.
833. George Sand, *op. cit.*, lettre XLV, de Clémence à Fernande, p. 215.

> to resemble that of the superego to the ego ? In short, the *mise-en-abyme* within the novel of the writer-reader relationship invites speculation about the relationship of the real writer and reader to each other and to the text[834].

Selon Altman, la forme romanesque épistolaire est le lieu d'une mise en abyme de la relation auteur-lecteur par la relation destinateur-destinataire de la lettre.

Le fait est que, dans notre corpus, le discours de la confidente est ce qui empêche souvent le texte d'être outre mesure scandaleux (lire aussi : émancipateur pour la femme) et, à ce titre, son rôle ressemble à celui de la censure et de la critique. Comme on l'a vu, la confidente de l'héroïne désirante se voit attribuer une fonction de juge, presque de censeur. Son rôle est de comprendre ce qui, au cœur de la lettre, est une atteinte aux mœurs de l'époque. Pénétrante, « hyperlectrice », elle est celle au « regard » de laquelle rien n'échappe, un regard bien différent de celui que tente de lui attribuer celle qui désire mais n'ose l'avouer.

## Particularités de la clôture : des manifestations de rupture

Parmi les caractéristiques communes de notre corpus, nous avons souvent mentionné un non-respect de la forme romanesque épistolaire traditionnelle du type des *Liaisons dangereuses*, là où les seules lettres suffisent à se justifier sur les plans diégétique et narratif. Nous avons dit que le roman épistolaire féminin au XIX$^{e}$ siècle, genre doublement mineur, se préoccupait peu d'atteindre la perfection de la règle des grands modèles, par exemple en enchâssant dans les lettres d'autres formes narratives ou en s'éloignant de la symétrie et de la perfection structurelle d'un Rousseau, d'un Laclos ou d'un Sénac de Meilhan. Cette spécificité s'exprime

---

[834]. Janet Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, p. 193.

de différentes façons parmi les écrivaines de notre corpus, mais une caractéristique largement partagée par elles est sans contredit la forme de clôture du récit, espace privilégié, semble-t-il, du texte féminin, adressé à un lectorat notamment fait de critiques et de censeurs.

Nous nous pencherons sur trois formes de rupture ou d'éclatement dans la clôture de nos romans. Située non strictement en clôture, mais dans la dernière partie du roman, la disparition de la confidente habituelle est la première forme que nous avons observée. Nous verrons que cette rupture importante dans la diégèse est aussi significative sur le plan formel, puisqu'elle entraîne une redistribution des rôles dans l'échange épistolaire. Sur le plan strictement événementiel, dans ces romans du désir féminin et de la tentative d'un discours sur le corps masculin, la mort du héros et la pulsion de mort à l'œuvre dans ses propres lettres sont une seconde manifestation de rupture. Finalement, à l'éclatement de la structure narrative que nous avons souvent relevé et sur lequel nous reviendrons s'ajoute une rupture de la structure sociale, un nouvel ordre (dans la famille ou le clan) étant établi à la mort de l'homme.

### *Effacement de la confidente*

> *Avant de te connaître, j'avais une amie dans le sein de laquelle je versais toutes mes douleurs, et quoiqu'elle fût bien âcre et bien sévère dans ses réponses, la seule habitude de lui écrire tous les petits événements de ma vie me soulageait d'un grand poids. [...] Oh ! qu'elle était loin, cette Clémence, d'avoir ta douceur et ta sensibilité !*
>
> *Jacques*, lettre LIX, de Fernande à Octave[835].

L'effacement de la confidente habituelle de l'héroïne est la première fracture observée dans les clôtures de notre corpus, la première marque de discontinu dans

835. George Sand, *op. cit.*, lettre LIX, de Fernande à Octave, p. 262.

le roman. Elle est probablement la moins nouvelle puisqu'on la trouvait déjà dans un certain nombre de récits épistolaires polyphoniques du XVIIIe siècle, quoique en général plus tôt dans ceux-ci. On sait que les lettres de Cécile Volanges à Sophie Carnay, son amie de couvent, par exemple, servent surtout à exposer l'intrigue au début du roman et qu'au fur et à mesure que le récit progresse Cécile entre en contact avec d'autres personnages plus actifs dans l'intrigue, qui deviendront ses nouveaux confidents, la marquise de Merteuil par exemple.

Mais Sophie Carnay était l'exemple par excellence de la confidente « passive », dont toutes les lettres sont supprimées, « pour ne pas abuser de la patience du Lecteur » et parce qu'elles n'ont pas « paru nécessaires à l'intelligence des événements de cette société[836] ». La dernière lettre que lui adresse Cécile (lettre 75, sur 175 au total) se trouve au milieu de la deuxième partie (sur quatre). Dans nos romans féminins, l'effacement (voire la disparition) de la confidente se fait avec la prise de conscience graduelle du désir et symbolise clairement une élimination de l'instance jugeante. Clémence, au premier tiers du roman de George Sand, écrit à Fernande que « le jour où la vérité te ser[a] trop rude à supporter, tu n'[auras] qu'à cesser de m'écrire, et [...] je comprendr[ai] ton silence[837] ». Une fois Fernande effectivement devenue la maîtresse d'Octave dans la troisième et dernière partie du roman — une fois donc les « prédictions » de Clémence sur l'échec du mariage de Jacques fondées —, on remarque l'absence de lettres entre Fernande et Clémence, elles qui avaient occupé la majorité des échanges des première et deuxième parties[838], et l'apparition de nouveaux correspondants[839]. Si ce n'était la

---

836. Choderlos de Laclos, *les Liaisons dangereuses* (1782), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, lettre VII, de Cécile Volanges à Sophie Carnay, « Note de l'éditeur », p. 47.

837. George Sand, *op. cit.*, lettre XXV, de Clémence à Fernande, p. 130-131.

838. Dans la première partie, 8 des 18 lettres sont échangées entre Fernande et Clémence, et 16 des 36 lettres de la deuxième partie. Dans la troisième, aucune des 43 lettres n'inclut Clémence, que ce soit comme destinatrice ou comme destinataire.

839. En plus d'Octave, apparu comme correspondant à la fin de la deuxième partie, ces nouveaux correspondants sont Herbert, M. Borel et le capitaine Jean.

mention, dans une lettre de Fernande à Octave, que ce dernier lui conseilla de rompre son commerce épistolaire avec Clémence, le lecteur pourrait supposer que la perte de la réputation de Fernande, dont le monde a appris l'infidélité, empêche le contact avec celle qui jusque-là était la représentante parfaite de l'opinion et de la morale. De nouveaux réseaux épistolaires se forment alors pour compenser la perte de l'échange principal qui constituait le roman, en particulier entre Fernande et Octave, de même qu'augmentent les échanges entre Jacques et sa sœur Sylvia et entre Octave et son confident Herbert.

Le même phénomène structure *Claire d'Albe*, au moment où l'héroïne perd sa tranquillité et se rend compte de sa passion pour Frédéric. En effet, lorsque, chez Sophie Cottin, le désir est enfin affirmé par l'héroïne, le roman épistolaire, jusque-là composé uniquement des lettres de Claire à Élise (sans les réponses de celle-ci), multiplie ses voix : lettres de Claire à Frédéric, de Frédéric à Claire, d'Élise à M. d'Albe et de M. d'Albe à Élise. Ce passage de la monophonie à la polyphonie peut se justifier par l'accès désormais limité à l'écriture de Claire, qui ne se sent plus digne de correspondre et qui n'écrit plus que quelques rares lettres à son amie, où elle lui fait part de son désir de cesser les échanges épistolaires : « Entraînée par une puissance contre laquelle je n'ai point de force [...]. Je ne sais pas pourquoi je t'écris encore[840] », « Depuis trois jours, Élise, j'ai essayé en vain de t'écrire; ma main se refusait à tracer les preuves de ma honte[841] », « ne m'écris plus, je ne me sens plus digne de communiquer avec toi; je ne veux plus faire rougir ton front de ce nom d'amie que je te donne ici pour la dernière fois[842] ». C'est alors que l'auteure, consciente du danger de laisser toute la voix à la femme désirante, donne la voix à des personnages plus dignes de confiance qui se chargeront de réaccréditer l'héroïne.

---

840. Sophie Cottin, *op. cit.*, lettre XXVI, de Claire à Élise, p. 85.
841. *Ibid.*, lettre XXVII, de Claire à Élise, p. 86
842. *Ibid.*, lettre XXXVI, de Claire à Élise, p. 115

Sur le point d'offrir à Olivier de devenir sa maîtresse, malgré le conseil de sa confidente Adèle, Louise de Nangis écrira pareillement à celle-ci : « désormais je suis indigne de toi, seule je pleurerai ma faute, je ne mérite plus que ta pitié et ton mépris[843] ». Comme pour Claire d'Albe et Louise de Nangis, qui se disent toutes deux « indignes » de poursuivre leur correspondance amicale après leur « faute », le lecteur doit supposer que c'est Fernande qui a abandonné la correspondance avec Clémence, laquelle assurait pourtant dans sa dernière lettre à son amie, avec toute la lucidité de la faute qu'elle prévoyait devoir arriver : « Quoi qu'il t'arrive, Fernande, je ne t'abandonnerai pas; pour te secourir et te consoler, je vaincrai les préjugés, trop bien fondés et malheureusement trop nécessaires, qui soutiennent l'édifice de la société[844]. » Aucune des confidentes de nos héroïnes n'est une fausse amie[845]. L'« indignité » dont se sent frappé le personnage féminin désirant est d'autant plus sentie que l'amie, offrant conseils et prédictions, est également aidante, altruiste et n'est, apparemment, jamais jalouse du « bonheur » de l'héroïne (qu'elle considère dangereux). En ce sens, le lecteur doit comprendre que le conseil que donnent tour à tour Jacques et Octave à Fernande de ne pas entendre les conseils de Clémence, puis d'interrompre la correspondance, n'est qu'un motif secondaire de son interruption.

Si, comme le pense Janet Altman, la relation destinateur-destinataire du récit épistolaire peut être une mise en abyme de la relation auteur-lecteur ou auteur-critique, on pourrait voir, dans cet effacement de la principale destinataire des lettres et leur instance jugeante, la représentation du souhait de George Sand et des autres romancières de se débarrasser de la critique littéraire traditionnelle qui juge

---

843. Mme de Duras, *op. cit.*, lettre XL, de Louise à Adèle, p. 193.

844. George Sand, *op. cit.*, lettre XLV, de Clémence à Fernande, p. 218.

845. Si Octave réussit à convaincre Fernande que Clémence est une « fausse et mauvaise amie » et d'interrompre sa correspondance avec elle, c'est parce que Clémence est lucide et prévoit les suites négatives de la passion de son amie avec le jeune homme : « Tu as lu ses lettres, et tu as conclu en me conjurant de destituer cette confidente et de t'accorder ses fonctions » (*ibid.*, lettre LIX, de Fernande à Octave, p. 262).

l'ensemble de leurs œuvres selon les principes et valeurs dominants. On peut de fait s'interroger sur ces scènes dans lesquelles, si l'héroïne se rabaisse parce qu'elle a fauté (elle l'écrit noir sur blanc, préservant apparemment la moralité du texte), elle se débarrasse toutefois de l'instance morale et critique qui pèse sur elle; cette attitude n'est pas si différente de celle de l'auteure dans différentes stratégies qui préservent son œuvre de la condamnation.

### ***Pulsion de mort et suicide du héros***

*Le monde oublia bientôt jusqu'à son existence.*
*Olivier*, « Épilogue »[846].

*Sa disparition fut attribuée à une mort fortuite.*
*Jacques*, « Note de l'éditeur »[847].

Si la disparition graduelle de la confidente est remarquable, l'aspect le plus significatif des récits épistolaires féminins demeure sans conteste l'inscription de la mort dans la lettre de l'homme comme conséquence d'une réflexion sur le corps masculin et sur le désir dans la lettre de la femme. En effet, dans les romans de notre corpus, nombreux sont les personnages masculins qui ont été objets de désir et qui se suicident (ou se laissent mourir), leur pulsion de mort étant le plus souvent présente dans leur propre correspondance.

Dans le roman de Mme de Souza, l'amour impossible entre les deux amants rend Alphonse suicidaire et il meurt après s'être battu en duel avec le mari d'Émilie. Dans *Olivier*, une fois le héros certain de la passion de Louise, passion rendue impossible par son *secret*, son goût de la mort augmente et envahit ses lettres à Louise :

---

[846]. Claire de Duras, *op. cit.*, « Épilogue », p. 201.
[847]. George Sand, *op. cit.*, « Note de l'éditeur », p. 397.

> Quelquefois, m'enfonçant dans les souvenirs du passé, je me retrace ces jours de notre première jeunesse où je m'ignorais moi-même. Je t'aimais, et dans ma sécurité je ne voyais devant nous qu'une paisible union et un éternel amour. Grand Dieu ! l'amour est resté, mais un sort funeste nous sépare à jamais. Je tends les bras vers toi comme le malheureux dans un naufrage, mais tu ne peux me sauver. Jamais, jamais je ne te serrerai dans mes bras, jamais nous ne serons unis. Ah ! Louise, tu me demandes ce funeste secret, mais je ne puis te le dire, tout mon sang se révolte à cette pensée de dévoiler mon malheur. La honte, le désespoir, se partagent ma triste vie. Ne me questionne pas : crois-moi, Louise, la mort est le seul remède à mes maux. Dans ce froid cercueil je retrouverai la paix, j'irai l'attendre dans ce monde des affections vivantes. Là cette passion inexplicable qui m'entraîne vers toi sera satisfaite, là se mêleront nos deux vies, nos deux natures, là s'accomplira ce mystère d'amour qui de deux êtres distincts n'en fait plus qu'un, dont la privation fait mon supplice. Ne regrette pas ce qui me délivrera du tourment de t'adorer et de ne pouvoir te posséder[848].

Malgré la particularité du « mal » (peu souvent représenté en littérature) dont il souffre, le suicide werthérien d'Olivier, retrouvé « baigné dans son sang et un pistolet à côté de lui[849] », obéit à la même pulsion de mort, ce signe de l'investissement affectif des amants dans l'« au-delà ».

Comme Olivier, Frédéric — « impuissant » à sa façon — trouve dans la mort la seule liberté possible, le seul acte indépendant et fort qui soit à sa disposition. Dès l'aveu de son désir pour Claire (lettre XVIII), il adopte lui aussi la pensée du jeune Werther et ne voit plus que le suicide comme solution devant la barrière élevée par les hommes entre lui et son amour. Sa pulsion suicidaire apparaît ainsi après la première moitié du roman : « Je ne suis pas maître de mon amour, je le suis de ma vie; je ne puis cesser de vous offenser qu'en cessant d'exister; chaque battement de mon cœur est un crime, laissez-moi mourir[850]. » À la fin du roman, il « disparaît »

---

848. Mme de Duras, *op. cit.*, lettre XXXIV, d'Olivier à Louise, p. 186-187.
849. *Ibid.*, lettre XLIII, de Julien à la marquise de Nangis p. 200.
850. Sophie Cottin, *op. cit.*, billet de Frédéric à Claire, p. 70.

après la mort de Claire, qui n'a pu supporter sa faute. La clôture narrée du roman précise :

> Pour remplir les dernières volontés de sa femme, M. d'Albe s'informa de Frédéric dans tous les environs, il fit faire les perquisitions les plus exactes dans le lieu de sa naissance; tout fut inutile, ses recherches furent infructueuses; jamais on n'a pu découvrir où il avait traîné sa déplorable existence, ni quand il l'avait terminée. Jamais nul être vivant n'a su ce qu'il était devenu : on dit seulement qu'aux funérailles de Claire un homme inconnu, enveloppé d'une épaisse redingote, et couvert d'un large chapeau, avait suivi le convoi dans un profond silence; qu'au moment où l'on avait posé le cercueil dans la terre, il avait tressailli, et s'était prosterné la face dans la poussière, et qu'aussitôt que la fosse avait été comblée il s'était enfui impétueusement en s'écriant : À présent je suis libre, tu n'y seras pas longtemps seule[851] !

Victime d'une passion dont témoignent encore les signes donnés par son corps et sa « face dans la poussière », Frédéric se comporte aux funérailles de Claire comme de son vivant. Les dernières paroles du roman, laissées à la voix masculine, sont un souhait de mort.

Le moins que l'on puisse dire du cas de *Jacques*, c'est qu'il est le plus étonnant[852]. C'est toute la troisième (et dernière) partie du roman qui est consacrée à la pulsion suicidaire de Jacques, dont le geste ultime sera rendu possible par la perte de ses deux enfants, qui demeuraient sa dernière responsabilité dans le monde. Dans ce roman de l'adultère, où de façon originale c'est le point de vue de l'époux trompé qui l'emporte, le héros obéit à la loi du désir, qui pourtant le spolie, et il exprime son souhait de ne pas séparer les amants, de laisser pleine et entière liberté à sa femme de vivre sa passion. Son seul but, dès lors que la liaison est engagée entre Fernande et Octave, est de se retirer, de s'éloigner. Dans une lettre à sa sœur

---

851. *Ibid.*, p. 142.

852. Ce roman fait partie d'un premier cycle de l'œuvre sandienne, pour lequel l'auteure fut accusée de remettre en question l'institution du mariage et de faire l'apologie du suicide.

Sylvia, où il explique qu'« il y a plus d'un an que je n'ai endormi ma femme sur mon cœur[853] » et révèle l'amour de Fernande pour le jeune homme, Jacques se laisse pleinement emporter par sa pulsion autodestructrice, qui passe d'abord par l'éloignement de son foyer et par sa mise au « silence », dans une espèce d'itinéraire à la fois intérieur et touristique détaillé dans ses lettres à Sylvia :

> Il va falloir que je voyage, je ne sais pas pour combien de temps, mais il est nécessaire que je m'éloigne; je deviens antipathique, et c'est ce qu'il y a de pire au monde. [...] Je serais un insensé et un monstre si je pouvais concevoir contre elle une pensée de colère; mais je suis horriblement malheureux, car mon amour est encore vivant. Elle n'a rien fait pour l'éteindre; elle m'a fait souffrir; mais elle ne m'a ni offensé, ni avili. Je suis vieux, et ne puis pas comme elle ouvrir mon cœur à un amour nouveau. Le moment de souffrir est venu; il n'y a plus à espérer de le retarder ou de l'éviter. Du moins j'ai contre la souffrance un bouclier qu'aucune espèce de trait ne peut traverser; c'est le silence. Tais-toi aussi, ma sœur ! Je me soulage en t'écrivant; mais que ces discours ne viennent jamais sur nos lèvres[854].

L'originalité de George Sand est indéniable. En faisant du mari trompé le personnage central et de sa voix le point de vue dominant, elle rompt avec la tradition du roman de l'adultère, où le mari est plaint, ridiculisé ou oublié dans l'intrigue. Ainsi, le lecteur peut n'être pas prêt à s'intéresser à M. de Nangis, toujours vivant au début d'*Olivier* et qui semble connaître les sentiments de sa femme pour son cousin, ni au duc de Candale dont la cruauté envers son épouse Émilie absout celle-ci par avance de sa relation avec Alphonse chez Mme de Souza. Ce lecteur pourra trouver sympathique M. d'Albe chez Sophie Cottin et admirable le comte de *** dans l'affection qu'il garde à Gustave de Linar, bien que ce dernier soit épris de sa femme Valérie, chez Mme de Krüdener. Néanmoins, aucun de ces époux, qu'il soit amoureux de sa femme ou uniquement soucieux de l'opinion, ne

---

853. George Sand, *op. cit.*, lettre LXII, de Jacques à Sylvia, p. 270.
854. *Ibid.*, p. 269 et p. 274.

laisse le champ libre à l'amant. Ami ou ennemi de l'amant, l'époux sait protéger son territoire, et c'est l'amant qui doit mourir dans la plupart de ces fictions, faisant de ce type de suicide (ou de mort volontaire) un acte égoïste, romantique dans son individualisme. Au contraire, George Sand en fait un geste altruiste, et cela dans la bouche même de son héros :

> Quand la vie d'un homme est nuisible à quelques-uns, à charge à lui-même, inutile à tous, le suicide est un acte légitime et qu'il peut accomplir, sinon sans regret d'avoir manqué sa vie, du moins sans remords d'y mettre un terme[855].

George Sand propose ainsi une nouvelle « forme » de suicide qui permettra le bonheur des amants et l'épanouissement amoureux et sexuel de la femme (qui est quant à elle considérée comme l'héroïne du roman) :

> Ma mort ne peut que lui faire du bien [écrit Jacques à Sylvia en parlant de Fernande]. Je sais que son cœur est trop délicat pour s'en réjouir; mais, malgré elle, elle sentirait l'amélioration de son sort. Elle pourrait épouser Octave par la suite, et le scandale malheureux que leurs amours ont fait ici serait à jamais terminé[856].

Jacques décide par la suite d'en finir avec ce « corps qui s'obstine à vivre[857] ». Sans doute pour marquer l'« injustice » d'un tel acte, avec lequel la destinée n'est pas d'accord, les premières tentatives de Jacques échouent. Après trois duels qu'il a provoqués pour y rester et qu'il gagne involontairement, Jacques se dirige vers les montagnes où il espère trouver une solution. Il y joue sa vie :

> Il y a des jours où je marche précipitamment sur le bord des abîmes sans soupçonner le danger, sans ressentir la lassitude; je suis alors comme une roue qui a perdu son

---

855. *Ibid.*, lettre XCVI, de Jacques à Sylvia, p. 391.
856. *Ibid.*, lettre LXXXII, de Jacques à Sylvia, p. 342.
857. *Ibid.*, lettre LXXXVII, de Jacques à Sylvia, p. 354.

> balancier, et qui tourne follement jusqu'à ce que sa chaîne trop tendue fasse rompre la machine. Dans ces jours-là, je traverse comme par miracle des passages où jamais le pied d'un homme ne s'est hasardé, et quand je m'en aperçois ensuite, je ne peux plus comprendre comment cela s'est fait. J'espère quelquefois que je suis devenu fou. Mais à cette exaltation terrible succèdent des jours de mort[858].

À l'annonce de la mort de son fils, Jacques peut enfin prendre la résolution volontaire et consciente de sa mort. Là encore, son projet — le choix du type de mort — est mené de façon altruiste, de façon à permettre le bonheur de Fernande :

> Mon sort est tel qu'il faut que je me cache pour mourir. Mon suicide aurait l'air d'un reproche; il empoisonnerait l'avenir que je leur laisse; il le rendrait peut-être impossible; car, après tout, Fernande est un ange de bonté, et son cœur, sensible aux moindres atteintes, pourrait se briser sous le poids d'un remords semblable. D'ailleurs le monde la maudirait, et, après m'avoir poursuivi de ses féroces railleries pendant ma vie, il poursuivrait ma veuve de ses aveugles malédictions après ma mort. Je sais comment les choses se passent; un coup de pistolet dans la tête fait tout à coup un héros ou un saint de celui qu'on méprisait ou qu'on détestait la veille. J'ai horreur de cette ridicule apothéose; je dédaigne trop les hommes au milieu desquels j'ai vécu pour les appeler à mon agonie comme à un spectacle; nul ne saura pourquoi je meurs; je ne veux pas qu'on accuse ceux qui me survivent, et je ne veux pas qu'on fasse grâce à ma mémoire[859].

La réflexion sur le mode de suicide est approfondie, orientée par un objectif altruiste, le bonheur de l'épouse : il ne peut avoir l'air d'un reproche, ne doit pas engendrer le remords chez les amants ni le jugement de la société. Mais il n'exclut pas toute forme d'égoïsme, l'attitude et la morale ascétique de Jacques excluant le ridicule d'un suicide trop spectaculaire, qui l'ennoblirait aux yeux d'un monde ignorant, ce qu'il veut éviter. Le geste doit donc être mûrement réfléchi. La

---

858. *Ibid.*, lettre LXXXIX, de Jacques à Sylvia, p. 364.
859. *Ibid.*, lettre XCIV, de Jacques à Sylvia, p. 386.

dernière lettre de Jacques et son plan de suicide, adressés à Sylvia, méritent d'être cités au complet :

> Cette matinée est si belle, le ciel si pur et la nature entière si sereine, que je veux en profiter pour finir en paix ma triste existence. Je viens d'écrire à Fernande de manière à lui ôter à jamais l'idée que je finis par le suicide. Je lui parle de prochain retour, d'espérance et de calme; j'entre même dans quelques détails domestiques, et je lui fais part de plusieurs projets d'amélioration pour notre maison, afin qu'elle me croie bien éloigné du désespoir, et attribue ma mort à un accident. Toi seule es dépositaire de ce secret d'où dépend tout son bonheur futur; brûle toutes mes lettres, ou mets-les tellement en sûreté qu'elles soient anéanties avec toi en cas de mort. Sois prudente et forte dans la douceur; songe qu'il ne faut pas que je sois mort en vain. Je sors de mon auberge et n'y rentrerai pas. Peut-être ne me tuerai-je que demain ou dans plusieurs jours; mais enfin je ne reparaîtrai plus. Mon âme est résignée, mais souffrante encore; et je meurs triste, triste comme celui qui n'a pour refuge qu'une faible espérance du ciel. Je monterai sur la cime des glaciers, et je prierai du fond de mon cœur; peut-être la foi et l'enthousiasme descendront-ils en moi à cette heure solennelle où, me détachant des hommes et de la vie, je m'élancerai dans l'abîme en levant les mains vers le ciel et en criant avec ferveur : « Ô justice ! justice de Dieu[860] ! »

Contrairement à Werther, à cet amoureux qui veut laisser un souvenir douloureux à son amante sous la forme d'un billet, le mari suicidaire est délicat et fait en sorte de camoufler sa mort volontaire en accident. Son secret, comme on le voit dans cette dernière lettre du roman, dépendra du respect de sa confidente à qui est confié le sort de la correspondance.

Mort volontaire de l'amant, qu'elle soit réelle ou symbolique (Alphonse de Lodève, lui, s'enfermera dans un monastère), parce que coupable d'avoir fait perdre sa pureté à l'héroïne, ou mort du mari-amant (celui de *Minna*), comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les stratégies de clôture n'empêchent pas d'avoir

---

860. *Ibid.*, lettre XCVII, de Jacques à Sylvia, p. 396-397.

parlé du désir dans le reste du texte. Parmi les romancières qui mettent ces morts en scène, George Sand est sans conteste la plus audacieuse en proposant le point de vue du héros trompé, lui qui permet plutôt qu'il ne refrène le désir adultère.

### ***Discontinu de la forme narrative et nouvel ordre social***

On ne peut passer à côté de ce trait commun aux intrigues de nos romans : les personnages masculins s'ôtant la vie sont des fils uniques de famille noble et sans descendance masculine (seul Jacques est un roturier, mais il est héritier d'un million, châtelain et officier de l'armée impériale, ce qui l'ennoblit symboliquement et matériellement). On peut dire que leur mort annonce par le fait même la fin d'une lignée patriarcale, fin qui est soit suggérée, soit inscrite toujours en clôture du récit.

Frédéric comme Olivier, comte de Sancerre, sont les derniers descendants de leur lignée. Jacques, qui a déjà perdu sa fille, s'ôte la vie après la mort de son seul fils. Alphonse, « fils du duc d'Al..., grand d'Espagne de la première classe, possédant à lui seul une portion considérable du Mexique[861] », meurt en ne laissant qu'une fille, non reconnue par son grand-père. Cette particularité apparaît dans d'autres récits épistolaires féminins de la même époque que nous n'avons pas abordés dans ce chapitre. Dans *Valérie*, roman de Mme de Krüdener qui marqua le « préromantisme » français, l'agonie, hors de sa patrie, de Gustave de Linar est décrite dans une lettre de vingt-six pages par le comte de M... à Ernest[862], confident du héros. Cette lettre d'un lyrisme masculin est celle d'un père adoptif qui pleure la mort de son fils dont il rappelle dans ses toutes dernières lignes qu'il fut l'unique rejeton d'une illustre maison suédoise.

---

861. Mme de Souza, *op. cit.*, lettre V, de Mlle de Foix à Mlle d'Astey, p. 381.

862. Mme de Krüdener, *Valérie* (1803), Paris, Klincksieck, 1974, avec une introduction, des notes et commentaires de Michel Mercier, dernière lettre, XLVIII, p. 173-198.

Ces différentes et pourtant très semblables morts de l'homme et de la lignée masculine s'inscrivent en clôture et marquent une fracture souvent radicale de la narration; les auteurs réinventent par là la forme romanesque épistolaire qui, rappelons-le, est traditionnellement classique et masculine. Cette fracture s'exprime de façons diverses. On vient de dire que, dans *Valérie*, la monophonie des seules lettres adressées par Gustave de Linar à son confident laisse place à une longue lettre du comte de M... Dans *Émilie et Alphonse*, il y a arrêt de la correspondance et prise de parole par un narrateur extradiégétique qui rappelle la fin non seulement de la famille immédiate d'Alphonse (fils de duc), mais aussi de la branche cadette, son oncle don Louis ayant perdu son fils et sa fille, Camille, morte de son amour (également malheureux) pour Alphonse. Dans *Claire d'Albe*, un procédé semblable est employé : une longue narration, interrompant les lettres et clôturant le roman, raconte la mort de Claire, le mouvement suicidaire de Frédéric et sa disparition.

Une clôture narrée se trouve également dans le roman de Mme de Duras, mais le plus intéressant est que la correspondance s'achève (immédiatement avant cette narration) par la lettre de Julien, valet de Louise de Nangis, qui n'avait pas eu la parole jusque-là. Cette lettre, la quarante-troisième et la plus longue du roman, raconte le suicide d'Olivier et la maladie de Louise. Elle est en rupture non seulement formelle (par son style), mais aussi sociale, cela en accord avec le reste de la clôture d'ailleurs, un valet n'étant habituellement pas chargé de la tâche de faire la relation des événements tragiques qui marquaient une famille, mais l'extinction du clan le permettant dans ce cas. C'est un revirement de l'ordre dont est parfaitement conscient, par ailleurs, le scripteur lui-même, qui commence sa lettre par : « C'est par les ordres de Mme la marquise de C. que j'ai l'honneur d'écrire à Madame pour lui faire le récit du malheur qui nous accable[863]. » Loin

---

863. Mme de Duras, *op. cit.*, lettre XLIII, de Julien à la marquise de Nangis, p. 197.

d'apparaître, comme la lettre d'Azolan, le valet de Valmont, un pur exercice de style pour Laclos, qui prouvait son talent par une brève rupture de ton au centre du roman, cette dernière lettre avant la clôture narrée s'apparenterait plutôt à la dernière lettre de *Jacques* (que nous avons citée), écrite au futur simple, située avant la narration omnisciente qui constitue l'excipit du roman, ou alors à la parole laissée à la mère de Gustave de Linar, à la fin de *Valérie*, dont on lit, avec le héros mourant, quelques pages d'un journal intime. En effet, la dernière pensée de Gustave de Linar, mort d'amour, est pour une lettre-journal écrite par sa mère et transmise en clôture : le corps de l'homme mourant, mort ou disparu — et disparu de la page —, métaphorise la remise en question du royaume du Père, celle-ci découlant entre autres de l'idéologie romantique, mais étant d'autant plus frappante que cette annihilation par le texte a été imaginée par des femmes.

Pareille coïncidence entre l'effacement du père et la discontinuité dans le style et la forme est le prélude à une nouvelle lignée, peut-être « féminine ». Notons que Jacques, par son suicide, laisse son épouse à la tête de ses possessions — aux mains de son amant et aux soins de Sylvia —, les deux femmes étant nées de la même mère[864], Mme de Theursan, et habitant le château et la terre ayant appartenu à la mère de Jacques; c'est la promesse d'une nouvelle lignée qui descendra de la femme et d'une union non sanctifiée par les règles sociales et religieuses de la société patriarcale. Bien que Claire d'Albe, également morte de sa passion, ait laissé un fils, c'est de l'avenir de la fille dont il est question à la toute fin du roman, de cette fille prise en charge par Élise, la confidente. Les dernières lignes d'*Émilie et Alphonse* sont consacrées au sort incertain d'Angélina, fruit de l'amour du héros et de la cousine, descendante unique des deux lignées et qu'Émilie se charge d'éduquer, aidée par un ami curé, « pour qu'elle préservât Angélina du danger des

---

864. Ce que Fernande ignore, Sylvia étant l'enfant illégitime de Mme de Theursan et du père de Jacques. Ce père s'est toujours chargé d'elle, relayé après sa mort par Jacques.

passions[865] ». *Olivier, ou le Secret* s'ouvrait sur la mort du comte de Nangis, mais aussi sur la question du partage des biens que possèdent en commun Louise et Olivier, biens que des mères parentes entre elles leur léguèrent indifféremment; on se rappellera à la mort d'Olivier, clôturant le roman, que celle-ci laisse Louise, déjà veuve, seule héritière d'un double « patrimoine », celui de son mari et celui de ses parents. Gustave de Linar expirant sans descendance, le patrimoine revient à sa sœur unique célibataire.

Selon Margaret Waller, après la crise de l'autorité paternelle symbolisée par la décapitation du roi, figure ultime du père, l'ère postrévolutionnaire représente un moment clé dans le développement du pouvoir patriarcal moderne. La lecture de romans de cette période fait conclure à Waller que l'impuissance du héros masculin romantique doit être comprise comme une ruse qui aide à maintenir le pouvoir patriarcal; c'est le triomphe du « power of the weak[866] » (le pouvoir du faible : silence, retrait, refus), traditionnellement associé aux femmes comme moyen de s'approprier un certain pouvoir. L'hypothèse à la base de son livre est que, malgré quelques cas d'héroïnes — essentiellement imaginées par des femmes —, ce que l'on a appelé le *mal du siècle* et associé à une génération entière est en fait une maladie spécifiquement masculine. Même quand ce mal atteint une héroïne, par exemple dans le *Lélia* de Sand, le personnage se trouve contraint à l'inaction davantage par les règles de la société envers son sexe qu'envers l'individu en général. Ainsi, la reprise dans les œuvres féminines des *topoï* romantiques masculins (héros faibles, impuissants, suicidaires, rompant avec les valeurs familiales) n'est qu'une stratégie de surface, selon Waller qui explique :

> when Germaine de Staël in *Corinne* and George Sand in *Lélia* imagined their own melancholic men, they did so in part as a way to show that this reformed

---

865. Mme de Souza, *op. cit.*, p. 579.
866. Margaret Waller, *op. cit.*, p. 3.

> masculinity did not fundamentally change men's power over women or women's secondary status. In addition, unlike their male contemporaries, both Staël and Sand create extraordinary heroines who resist the traditionnal definitions of gender in unorthodox texts that defy the conventions of genre[867].

Elle fait ainsi reposer sa comparaison des œuvres masculines et féminines du début du XIXe siècle sur la théorie du « *genre/gender* », en vogue chez la critique anglo-saxonne et qui consiste à établir un rapport entre le *genre* littéraire (respecté ou subverti) et le *genre* sexuel de celui ou celle qui écrit.

Les romans féminins retenus dans ce chapitre, bien que moins audacieux, rappellent ceux auxquels Waller fait référence, à la fois dans la présence d'une « héroïne extraordinaire » et dans le défi lancé aux « conventions du genre ». À cet égard, la relation entre la rupture de la lignée patriarcale dans la diégèse, celle de la narration, l'effacement de la confidente moralisatrice et la mort du héros ne peut être un hasard. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, dans le domaine de l'*écriture féminine*, plusieurs chercheures féministes américaines se démarquent en attribuant une fonction de « subversion » à l'utilisation du langage par la femme. Ces chercheures voient dans l'œuvre féminine deux niveaux de lecture, un de « surface », respectant les règles et les formes de la tradition, qui en cache un autre, plus « profond », moins accessible, moins acceptable socialement.

Dans les textes que nous venons d'aborder, la fin expiatrice des héros, comme dernier événement diégétique, ne neutralise pas le fait que le désir, le désir féminin surtout, constitue l'objet essentiel du texte, d'autant plus que sur le plan formel ces clôtures discontinues, en adoptant un point de vue autre que le reste du texte,

---

867. *Ibid.*, p. 4. « Quand Germaine de Staël dans *Corinne* et George Sand dans *Lélia* imaginèrent leurs propres hommes mélancoliques, elles le firent en partie pour montrer que cette masculinité renouvelée n'a pas fondamentalement changé le pouvoir des hommes sur les femmes ou le statut secondaire de la femme. De plus, au contraire de leurs contemporains masculins, tant Staël que Sand créent des héroïnes extraordinaires qui résistent aux définitions traditionnelles du genre [sexuel] dans des textes non orthodoxes qui défient les conventions du genre [littéraire]. »

apparaissent en quelque sorte paratextualisées. Or, le paratexte, par définition, est adressé à un public plus large que le strict lectorat du texte. Si une préface est le plus souvent un « comment lire » dans une œuvre masculine, le discours d'encadrement féminin, qui invoque la moralisation sous toutes ses formes comme justification de l'écriture, peut n'être aussi qu'une façon de rassurer l'auditoire critique et masculin, voire de détourner son attention, tandis que les lecteurs du texte, en majorité des femmes, se laissent raconter, sur plusieurs centaines de pages, leur désir. On peut conclure que le type particulier de clôture romanesque de certains romans de notre corpus joue un rôle similaire et que sa rupture avec le reste du texte est une sorte d'avertissement déguisé.

Il est nécessaire d'ajouter que, dans tous les romans étudiés, le discours sur le corps masculin est lié à une prise de conscience du destin féminin. Les lettres de Fernande, fiancée puis jeune épouse, qui tente de cerner les secrets de Jacques à travers les signes donnés par son corps, à travers un langage non verbal donc, sont orientées vers elle-même et la définition de ses rôles. Cela est clair également dans le roman de Sophie Cottin quand l'image du corps de Frédéric, détournant Claire de ses rôles d'épouse et de mère, amène une prise de conscience plus grande de ces rôles, assumés de façon « naturelle » et automatique au départ. Les réflexions épistolaires de Louise de Nangis, qui portent sur l'*étrangeté* d'Olivier, aboutissent à une révélation du désir féminin et du sentiment de frustration du désir non assouvi; de plus, le héros souffrant davantage que l'héroïne, son impuissance (sexuelle) peut être comprise comme une métaphore de l'impuissance générale d'un groupe majoritaire dans la société. C'est ce qu'explique Chantal Bertrand-Jennings dans un article sur la duchesse de Duras :

> Dans *Olivier* l'impuissance est désignée [...] comme si, pour suggérer l'absence de pouvoir social à un public dominé par une perspective masculine, il fallait en passer par le motif masculin de l'impuissance sexuelle. [...] De même que l'impuissance

> d'Olivier est le mot absent qui hante le roman, le commentaire sur la condition féminine reste-t-il le non-dit des trois romans [de M$^{me}$ de Duras], sinon par détournement, déplacement et glissement métonymique. [...] C'est ainsi que nous pouvons y voir une véritable métaphore de la condition féminine[868].

Comme les propos des commentatrices américaines citées au chapitre précédent, ces remarques de Bertrand-Jennings sur une critique absente de la condition féminine, mais subtilement lisible entre les lignes, rejoignent nos propres hypothèses sur les différents niveaux de lecture d'un texte féminin d'avant le féminisme. Ces niveaux différents, l'emploi du roman par lettres, avec son appareil paratextuel, sa stratification textuelle et son absence de narrateur omniscient seul responsable de la narration, en rend le travail particulièrement aisé.

* * *

Le roman épistolaire féminin du début du XIX$^{e}$ siècle donne à voir, de façon particulière, le corps masculin, à travers à la fois le « regard » et la « description » de l'héroïne-scriptrice, deux moments bien distincts du rapport que celle-ci entretient avec le corps désiré. Le « regard » n'est pas censuré et il est un véritable décryptage; l'héroïne tente de comprendre l'homme à travers les signes donnés par son corps, elle y recherche également un *alter ego*, ce qui, chez l'homme, lui rappelle elle-même, sa marginalité, son exclusion, sa sensibilité; l'objet de désir apparaît ainsi sous la forme d'un homme-enfant, d'un héros en quelque sorte « féminisé » (pour reprendre les termes de Margaret Waller). Après la lecture ou le décryptage de l'homme par l'héroïne, c'est la confidente qui doit déchiffrer la lettre de cette dernière. En effet, la « description », elle, au cours de laquelle se surveille

---

868. Chantal Bertrand-Jennings, « Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras », *Romantisme*, 63, premier trimestre 1989, p. 42 et p. 46-47.

l'épistolière, est écrite en fonction de faire accepter à sa destinataire le portrait du personnage masculin et la pureté de la relation avec lui. La destinatrice peut s'y prendre de deux façons : par le recours au « regard » d'un tiers, celui de la confidente à qui est attribué le point de vue; par le recours à la « voix » d'un tiers, autre que la confidente, chargé de soutenir, de confirmer ou d'accréditer les dires de l'épistolière, d'en excuser la prolixité. Ces procédés permettent de considérer la confidente comme la représentante des conventions sociales. On le voit également grâce aux arguments et réfutations de l'héroïne (preuves d'honnêteté et de sobriété du personnage masculin, interprétation favorable de son caractère, de ses actions, de ses paroles) qui tente de faire émettre un verdict favorable à son amie. Cela n'arrivant presque jamais, la confidente est au contraire une sorte de prophétesse devançant l'héroïne dans la prévision des transgressions et malheurs. Toujours juste dans ses prédictions, elle est un actant doublement pénétrant : prophétesse, mais aussi « hyperlectrice », elle devine par la lecture de la lettre de son amie ce qui n'y est pas inscrit, mais en constitue le sous-texte : le désir. Enfin, ces romans se caractérisent par une clôture originale qui, en plus de voir se réaliser les prédictions de la confidente, présente diverses manifestations de rupture (narrative ou diégétique) : effacement et disparition de la confidente (donc de l'instance jugeante), mort du héros masculin désiré et fin de la lignée familiale ou du clan, éclatement formel dans le changement de mode narratif.

* * *

Nous avons suggéré au chapitre VI (« Aléas du corps féminin ») que le « partage d'expériences » entre femmes, en plus d'être à la base de la technique narrative des romans étudiés, semblait l'événement majeur de ces romans. Les expériences s'y résument le plus souvent à la dépendance face à l'apparence physique (comme on

l'a vu dans les lettres de femmes laides), à la « perte » (dans les rapports sociaux d'alliance et de transmission) et à la captivité (tant réelle et physique que symbolique); nous pouvons maintenant y ajouter celle du désir, le rapport entre la voix féminine et le corps masculin étant déterminant dans ces œuvres. Ces lettres d'héroïnes et de personnages féminins (de la femme laide à l'héroïne désirante, en passant par la confidente prophétesse), prises dans un immense réseau polyphonique tissé par les différents romans, fonctionnent de plus dans un ensemble marqué par le dialogisme extraromanesque. Même si les destins féminins se distinguent sur plusieurs points, chacun d'entre eux atteste un auto-apprentissage de la *différence*, apprentissage tardif dans la vie des héroïnes certes — tous ces romans abordent le problème de l'éducation féminine —, mais original en ce qu'il ne dépend d'aucun guide et qu'il est rendu possible grâce au discours épistolaire. De là à inscrire cette reconnaissance de la différence dans l'univers des revendications féminines de l'époque, il n'y a qu'un pas.

Ainsi, du roman épistolaire masculin des Lumières au roman épistolaire féminin, se modifie le rapport de la lettre au corps. Celui-ci ne dépend plus d'un défi formel, celui de donner une voix féminine à la lettre, de produire ou d'inventer un discours « sexué », qui est le plus souvent un « babillage », pour reprendre l'expression qu'Anne Deneys-Tunney applique au discours de Cécile Volanges ou à la Marianne de Marivaux. Au contraire, la représentation du corps féminin naît dans les œuvres de notre corpus du souci de la romancière de discourir, dans les lettres les plus lucides des romans, sur les expériences essentielles de la destinée féminine, de façon rationnelle, autant dire non sexuée. Quant au corps masculin, quand elle s'y attache, l'épistolière, loin de se laisser aller dans la description de son désir, tâche de contrôler son propre discours, de nier le désir, que la confidente est chargée de déchiffrer, de décrypter.

Comme nous l'avait montré l'étude des rapports entre le texte et le paratexte au début de cette thèse, puis celle des questions spatiotemporelles, le rapport particulier entre la voix (féminine) et le corps (féminin et masculin) dans le roman épistolaire féminin du début du XIX[e] siècle illustre encore une fois l'adaptation et le renouvellement d'une forme narrative, et propose une autre vision du monde et de la littérature.

# CONCLUSION

Notre étude a porté sur un ensemble de fictions exclusivement épistolaires et écrites par des femmes entre 1793 et 1837, soit une génération ou deux après l'âge d'or de cette forme romanesque (que nous avons daté, à l'instar de Jan Herman, de 1761 à 1782), auquel nous avons régulièrement comparé notre corpus. Notre but était de montrer que les romancières, malgré la désuétude dans laquelle était apparemment tombé ce sous-genre (auparavant pratiqué par des monuments de la littérature française), ont su le renouveler et l'adapter à leurs besoins et à leurs exigences d'écrivaines, en même temps qu'elles s'inscrivaient dans les nouveaux courants littéraires.

Trois motivations étaient à l'origine de la thèse : interroger l'importance que nous accordons aux d'œuvres dites « mineures » pour comprendre l'histoire littéraire; tester l'hypothèse selon laquelle le roman épistolaire (avec ses possibilités de voix multiples et son potentiel structurel) était le lieu par excellence — une sorte de « creuset » — où expérimenter (pour la romancière) et étudier (pour le critique) l'écriture des femmes; évaluer l'intérêt de ce corpus pour une histoire du romantisme, du passage des Lumières au XIX^e^ siècle et du roman épistolaire dans son ensemble.

La thèse a été divisée à partir de ce qui nous apparaissait comme trois spécificités du corpus. La première était la présence d'un dense paratexte, représentatif dans l'ensemble du passage historico-littéraire qui nous intéressait, ainsi que révélateur des préjugés ambiants face à l'écriture féminine; de plus, dans quelques cas, il se présentait comme le lieu d'expression d'un projet formel novateur (chez Constance de Salm et George Sand). En deuxième lieu, étant donné l'importance dans ces romans du cadre spatiotemporel (à la fois dans la diégèse et

dans la genèse de l'œuvre), nous avons réparti le corpus en trois types qui se succédaient chronologiquement et qui illustraient l'évolution de la forme par rapport à ce cadre. Le « roman de l'Émigration » (1793-1806), par sa technique polyphonique, multiplie les points de vue et dynamise les stratégies postales et épistolaires nécessaires à une intrigue attachée au bouleversement social et démographique de l'après-Révolution, et il marque du même coup un éclatement par rapport au roman épistolaire des Lumières où la majorité des correspondants était concentrée à Paris. Le « roman européen » (1802-1815), roman de l'exil plus volontaire et sentimental qu'imposé, est contemporain d'une vague de récits à la première personne : sa monophonie (avec l'intrusion dans la lettre du genre diaristique), loin d'illustrer une régression du genre, nous a paru au contraire respecter l'évolution de la littérature dans son ensemble (de l'exigence de sociabilité des Lumières à l'individualisme romantique). Le « roman du retour » (1816-1837), enfin, dont le lieu de l'action est à nouveau la France (cette fois provinciale), se compose de quelques récits aux structures diverses, qui sont autant de lieux d'expérimentation : en niant l'actualité sociale et politique, les auteures soit procèdent à un retour sur l'histoire nationale (les romans de M^me^ de Genlis), soit nient l'histoire dans une attitude de repli sur l'intime, attitude qui émergeait déjà dans les deux types précédents. Après avoir abordé dans cette partie la question de la « voix » en fonction des options idéologiques, nous nous sommes penché sur une troisième caractéristique du corpus, la récurrence d'une « voix » féminine tenant un discours sur le corps : cette voix est différente de celle (plus émotive et affective) du roman masculin des Lumières, tout d'abord par le recours à un discours rationnel, extérieur, quasi ethnologique quand il s'agit pour la femme d'aborder sa propre expérience, puis par celui à un discours contraint, riche de stratégies de médiation, quand il s'agit de parler de l'homme désiré.

Tout au long de la thèse, nous avons signalé des traits communs du corpus qu'il nous faut maintenant synthétiser. Nous nous pencherons ici sur quatre questions sur lesquelles il importe de faire retour : la transition historico-littéraire qu'illustrent les romans étudiés, leur caractère « ouvert », l'idée de filiation féminine et de communion d'identités qu'ils défendent, leur aspect « subversif ».

***Transition historico-littéraire***

Les spécialistes de cette période de l'histoire littéraire que nous avons cités (parmi lesquels Michel Delon, Patrick Coleman, Pierre Pachet, Marie-Claire Grassi, Dena Goodman, Lynn Hunt, Michelle Perrot, Daniel Madelénat) parlent tous d'une « transition » entre deux sociétés, du passage d'un ensemble homogène à un ensemble hétérogène, de la sociabilité unifiante de l'Ancien Régime, fragmentée par la Révolution, à une diversification de la culture ambiante, passage auquel on peut également associer l'importance grandissante de la sphère privée par rapport à la sphère publique. Sur le plan de l'institution littéraire et éditoriale, les manières de travailler changent (développement de la presse à grand tirage et du feuilleton, naissance de nombreuses revues), de même que certains genres littéraires sont réévalués. Le roman épistolaire féminin dépend intimement de ce passage dans l'ordre de l'histoire littéraire, car il touche de près à une nouvelle conception du roman qui se profile au XIXe siècle. De plus en plus, il délaisse la formule polyphonique et dynamique, que l'on retrouvait par exemple dans le roman de l'Émigration, où l'exil forcé rendait la correspondance vitale (mais elle était aussi un reste de la sociabilité de l'Ancien Régime), et il se dirige vers le journal intime. Cette fusion de l'épistolaire et du diaristique, expliquée par l'importance grandissante accordée à l'introspection (et à la rétrospection, comme on l'a vu), se manifeste par l'accroissement de la longueur des lettres et par l'usage croissant de

la monophonie (un seul destinateur, un seul destinataire). Ce changement coïncide avec celui observé sur le plan des idées sociales chez les personnages. Nous avons vu que les héros des romancières, de plus en plus, s'organisent localement, s'initient aux valeurs bourgeoises (et féminines), celles de la famille, de l'éducation et de la création d'un foyer protecteur.

Ce passage ne se laisse jamais percevoir plus clairement que dans le paratexte ou dans ce que nous avons appelé, à l'instar de Jan Herman, le discours méta-épistolaire. Le titre du roman épistolaire féminin, en plus de connaître l'évolution de tout titre au XIXe siècle (raccourcissement, prédominance de l'anthroponyme, disparition du sous-titre), possède en propre la particularité de ne plus annoncer la forme du roman (effacement de la fonction appellative), ainsi que de mettre de l'avant la thématique féminine. La transition s'observe dans les préfaces, la romancière n'en fournissant plus systématiquement, tandis que le roman par lettres classique en contenait presque obligatoirement; on la verra aussi à l'œuvre dans le type de préface retrouvé, qui n'est plus une préface allographe fictive (dite dénégative, faisant croire à l'authenticité des lettres), mais une préface auctoriale authentique, présentant le texte comme une pure fiction née de l'imagination de l'auteure. De même, ce que nous avons appelé le « double discours d'encadrement », dans six romans du milieu du corpus, est typique d'un tiraillement entre deux façons d'envisager le roman épistolaire, par exemple chez George Sand : dans sa préface à *Jacques*, elle rappelle les conditions de création de son œuvre, tandis qu'un pseudo-éditeur (à la manière des romans par lettres du siècle précédent) s'exprime dans des « Notes » au cours du roman. On a toutefois pu constater que la préface auctoriale authentique, au discours contraint, était loin d'être un lieu de liberté pour la romancière, qui doit justifier constamment son travail de création par des motifs autres que littéraires et acceptables pour une

femme (l'écriture comme thérapie, l'écriture comme gagne-pain, mais surtout l'écriture comme discours moral).

Dans la dernière partie de la thèse, nous avons signalé qu'un autre type de transition est visible dans le rapport entre le corps mis en scène et la voix romanesque. Les romans épistolaires féminins s'éloignent radicalement de la représentation traditionnelle par le romancier masculin de l'idéal féminin et de sa fabrication d'une « voix » féminine. La femme qui parle de son expérience use d'un langage rationnel qui s'oppose totalement au langage affectif que prétendaient « recréer » dans leurs œuvres les romanciers des Lumières. Le désir n'est toutefois pas abordé de façon ouverte et la représentation de l'idéal masculin par le personnage féminin est accompagnée de stratégies camouflant son désir.

***Des romans « ouverts »***

La transition en est globalement une vers des textes plus « ouverts ». La préface fictive mais unifiante du roman par lettres des Lumières constituait la correspondance « éditée » comme un tout fermé, achevé, réuni par un prétendu éditeur dans un but précis. Nous avons vu que ce type de préface était minoritaire dans notre corpus, où une majorité de romans soit contiennent une préface auctoriale authentique (laquelle, on l'a constaté, laisse place à un récit sans limites précises), soit sont dépourvus de discours d'encadrement, par exemple les romans d'Isabelle de Charrière, qui ont en outre la particularité d'apparaître comme des *lettres trouvées*, plutôt que comme des lettres rassemblées et ordonnées. On notera, dans le même ordre d'idées, que l'absence de préface, comme celle d'épilogue, laisse planer sur les lettres une impression d'autonomie et de liberté, les affranchit d'un cadre. Nous avons également signalé la présence de romans inachevés parmi notre corpus : les *Lettres à Marcie* de George Sand, *Sir Walter Finch et son fils William*

d'Isabelle de Charrière, la *Correspondance de deux jeunes amis* de M[me] de Genlis. Même si l'inachèvement de chacun d'entre eux a une raison particulière (arrêt du feuilleton, mort de l'auteure, disparition de la revue *l'Intrépide*), le fait que le roman soit épistolaire lui assure une lisibilité minimale.

Cette « ouverture » matérielle en entraîne une autre sur le plan idéologique, ne serait-ce que chez tel personnage à la position médiane, évitant les extrêmes (on pense aux nombreux monarchistes constitutionnels des romans de l'Émigration) et évoluant au cours de la diégèse vers une ouverture à l'Autre, de toute façon nécessaire à la relation pédagogique souvent thématisée dans ces romans. Mais cette ouverture est souvent plus globale encore. Comme on l'a vu, la « polyphonie » des chefs-d'œuvre épistolaires des Lumières, étant donné l'objectif unifiant de l'auteur, ne nécessitait pas une véritable hétéroglossie ou une interaction de consciences multiples. Dans *l'Émigré* de Sénac de Meilhan, l'utilisation d'un grand nombre de correspondants ne neutralise pas le fait que ceux-ci s'entendent sur le plan idéologique, et ce de façon idéaliste, étant donné leur sexe, leur origine nationale, leur appartenance sociale. Les romancières du tournant des Lumières et du début du XIX[e] siècle, au contraire, vont inscrire dans le texte une évidente hétérogénéité, celle des différences de voix, et elles seront moins soucieuses de l'unité du recueil que de l'attribution de voix à ceux qui en sont habituellement dépourvus (domestiques, étrangers, femmes, enfants).

### *La filiation entre les textes*

Dans son *Histoire de la lecture*, Alberto Manguel consacre un chapitre à la littérature féminine d'avant le féminisme, notamment à partir des premiers textes d'auteures japonaises du XI[e] siècle, parmi lesquelles Sei Shônagon et dame Murasaki, dont le célèbre *Dit du Genji* est considéré par le spécialiste et traducteur

anglais Arthur Waley comme le premier vrai roman au monde[869]. Manguel compare ces écrivaines aux romancières anglaises du XIXe siècle, Jane Austen, George Eliot et les sœurs Brontë, et conclut que, dans les deux cas, et comme dans toute littérature produite par et pour des « lecteurs victimes de ségrégation » de la part du « groupe dominant[870] », la pratique littéraire est un moyen de s'identifier à un groupe auquel la société nie une appartenance propre :

> La publication — c'est-à-dire la reproduction d'un texte dans le but d'en multiplier le nombre des lecteurs grâce à des copies manuscrites, par des lectures à haute voix ou dans la presse — permettait aux femmes de rencontrer des voix semblables aux leurs, de découvrir que leur lot n'était pas unique, de trouver dans la confirmation de l'expérience une base solide sur laquelle édifier une image authentique d'elles-mêmes. Cela était aussi vrai pour les femmes de Heian que pour George Eliot[871].

Or, le roman épistolaire féminin a ceci d'intéressant que, grâce à la correspondance le plus souvent entre femmes qu'il contient — nous avons vu que les lettres d'amour étaient peu fréquentes dans notre corpus —, il semble être une mise en abyme de ce phénomène de communion dans une communauté à l'identité fragile, d'où le besoin d'échanger des propos sur une expérience commune, de « rencontrer des voix semblables ».

De là vient chez le lecteur de notre corpus l'impression, régulièrement mentionnée dans cette thèse, de l'existence d'un dialogisme extraromanesque, c'est-à-dire non seulement d'une entente entre les différentes femmes *dans* un même récit, mais aussi *entre* les différents récits. Ce principe de filiation, évident dans les lettres échangées entre femmes qui s'expriment sur leur condition, nous le

---

869. Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles et Montréal, Actes Sud et Leméac, 1998, p. 273.

870. *Ibid.*, p. 277. Manguel fait également référence à la littérature homosexuelle, que l'on peut sur ce plan comparer à la féminine, les deux étant produites par un groupe dont l'identité est niée.

871. *Ibid.*, p. 278.

trouvions dès l'étude du mode de titrologie du roman épistolaire féminin, presque tous les titres adoptant en effet le même modèle : utilisation de l'anthroponyme (le plus souvent féminin) et annonce d'une thématique féminine. Cette récurrence, en plus d'illustrer l'évolution du titre dans l'ensemble de la littérature romanesque, participe à une forme d'alliance ou d'accointance entre les romans épistolaires féminins. Par leurs schémas et leur vocabulaire, les titres renvoient les uns aux autres. Et que dire des lieux communs, typiquement féminins, des préfaces authentiques, ce lieu de légitimation et de justification de l'écriture féminine ?

De même, dans le texte en tant que tel, il y a communion d'identité entre les instances de l'énonciation. On l'a vu chez Constance de Salm, tant dans son *Épître aux femmes* que dans *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, où auteure, héroïne narratrice et lectrice sont appelées à se reconnaître dans une expérience ou une leçon commune. On l'a vu également dans *le Château noir ou les Souffrances de la jeune Ophelle* de Mme de Saint-Just, où la transmission du récit (qu'elle soit orale ou écrite) se fait essentiellement entre femmes, nombreuses dans ce cas, elles aussi amenées à s'identifier au destin des héroïnes souffrantes. Si, pour Mme de Staël, « l'histoire de toutes les femmes se ressemble[872] », de même, la Marcie de George Sand, dans l'enseignement prodigué par son mentor, est priée de profiter de l'expérience d'autres femmes, et la quête de ce mentor est de faire s'inscrire son élève dans une histoire en bonne partie féminine, donc dans une sorte de « lignée ». Nous avons également vu au chapitre VII qu'un bon nombre de romans se terminent sur la fin d'une lignée patriarcale et suggèrent le début d'une lignée féminine.

Une leçon fréquente des romans (adressée tant à la lectrice qu'à l'héroïne) est l'oubli des souffrances personnelles dans le témoignage de milliers d'autres individualités, dans une communion, dans un sentiment d'appartenance à un

---

872. Mme de Staël, *Delphine* (1802), Paris, Des Femmes, 1981, cinquième partie, lettre IX, de Delphine à Mlle d'Albémar, t. II, p. 209.

groupe. Dans le roman féminin de l'Émigration, cette conception du partage d'expériences est présente par le rapprochement des classes et des sexes, par l'apprentissage d'une langue étrangère et par la diversité égalisatrice. C'est la connaissance de leur sort commun qui fait disparaître les différences entre les femmes. Quand la jeune Vénitienne Marinette Balbi, refusant de jouir de l'illusion que lui procureraient sa jeunesse et sa beauté, déplore l'amour que son fiancé lui voue et explique qu'elle ne peut l'apprécier parce qu'elle comprend qu'une autre femme (l'ancienne maîtresse de son fiancé) perd ce même amour et en souffre, sa voix rejoint celles d'autres héroïnes, la célibataire M$^{lle}$ d'Albémar, par exemple, ou la vieillissante M$^{me}$ de Ternan qui, dans *Delphine*, plutôt que de se plaindre, envisagent leur propre expérience au sein d'une expérience féminine globale.

***Une écriture « subversive »***

Le principe de la filiation entre les textes féminins et de la communion d'identité entre les différentes destinées féminines, celles-ci toujours dépendantes de la structure patriarcale, est camouflé dans ces textes, suggéré par eux plus que mis de l'avant ou revendiqué bruyamment. Avant le féminisme, les moyens qu'avaient à leur disposition les femmes pour se communiquer leur message d'affirmation étaient infiniment plus subtils que les pamphlets des féministes du XX$^{e}$ siècle. Forcées d'utiliser à la fois le code et les canaux de communication assurant le pouvoir patriarcal, les romancières devaient apprendre à dissimuler dans le texte le savoir qu'elles désiraient transmettre. Alberto Manguel souligne que, parce qu'ils étaient réservés aux femmes comme lectrices, les romans sentimentaux (souvent écrits par des femmes) permettaient une prise de conscience d'un destin commun, même si ce n'était pas au départ le but de l'auteure. Ce faisant, le langage dominant était employé — ou plutôt « lu », par les lectrices — de façon

« subversive ». Même si, dans son étude, le point de vue est celui du lecteur, non celui de l'écrivain, l'essayiste Manguel rejoint en cela la critique littéraire féministe anglo-saxonne (Susan S. Lanser, Adele King, Sandra Gilbert, Susan Gubar) en expliquant, lui aussi, que, « dès les temps les plus reculés, les lectrices ont trouvé des moyens de *subvertir* le matériau que la société plaçait sur leurs étagères[873] ».

Depuis le début de cette thèse, nous avons suggéré avec beaucoup de précaution cette idée de « subversion » du texte féminin, donnant à l'adjectif « subversif » à la fois le sens de « révolutionnaire par rapport à son époque » et de « tactique » ou de « stratégique » dans l'utilisation d'une forme ou d'une structure, même si cela se fait de façon dissimulée, consciemment ou inconsciemment. Une subversion plus diégétique que formelle se donne ainsi à découvrir, dans le récit épistolaire féminin, dans la façon dont est représentée l'utopie, ou la communauté idéale des romancières, qui est presque toujours une utopie provisoire, précédant un retour — qu'il faut comprendre comme prudent — à l'ordre habituel des choses. Sur le plan de la forme, le concept de partage d'expériences ou de communion d'identité est considéré comme subversif par Susan S. Lanser, selon laquelle c'est mal lire le roman féminin que de conclure à une intrigue minimaliste, le seul partage de connaissances entre femmes étant déjà un « événement » en soi.

Dans le roman épistolaire féminin, le paratexte est un autre lieu de cette subversion, selon un principe de « stratification textuelle » qui nous a fait considérer certaines couches du texte comme « protectrices », voire adressées à des publics différents. Dans le discours méta-épistolaire, habituellement davantage associé à la personne de l'auteur que les lettres elles-mêmes, la romancière se livre sous le masque de la morale dominante, respectant tout ce qu'on attend d'elle et réservant son audace pour le cœur du texte, ou la laissant à lire entre les lignes, le discours critique étant mis dans la bouche ou plutôt sous la plume des

---

873. Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 269, nous soulignons.

personnages. De fait, parmi les romans les plus audacieux de notre corpus (du point de vue de l'illustration de la condition féminine), certains ont le paratexte le plus respectueux de la morale, des formes traditionnelles et de la structure sociale : *Delphine, Minna.*

* * *

Quelles que soient les façons d'envisager le texte féminin, un malaise est ressenti tout autant par les critiques françaises qu'anglo-saxonnes, et nous nous y sommes périodiquement heurté : si c'est en bloc qu'a été rejetée la littérature féminine, ce serait lui nuire à nouveau que de la considérer comme un tout homogène. Tous les spécialistes de la question relèvent cet écueil : présupposer une quelconque unité de tous les livres de femmes — ce qui justifierait de tenir sur eux un discours commun — sans insister sur la singularité des œuvres, ce serait favoriser leur isolement par rapport à l'ensemble de l'héritage littéraire. À ce sujet, Christine Planté écrit :

> Les critiques ont souvent abouti à cette constatation à propos d'œuvres de femmes : elles n'appartiennent en propre à aucun genre, et ne se comparent pas aisément — sauf à la tradition de la *littérature féminine.* On l'a dit de Marceline Desbordes-Valmore, de Colette, ou d'Anna de Noailles. Bel hommage rendu à une œuvre, apparemment, de la trouver singulière et sans pareille, fondatrice d'un genre par elle-même; on pourrait même en faire un critère de la création véritable. Cet hommage a pourtant son revers car, exceptant une telle oeuvre des règles communes, la rendant incommensurable aux valeurs artistiques reconnues, il la sort de l'universel et exclut son appréciation selon les critères mêmes de l'art[874].

---

[874]. Christine Planté, *la Petite Sœur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles», 1989, p. 292.

Ne faut-il toutefois pas considérer l'approche dans laquelle sont réunis différents textes de femmes — qui était la nôtre dans la présente thèse — comme une étape préliminaire à la lecture d'œuvres aujourd'hui oubliées ?

Nous terminerons par une remarque optimiste en disant que les recherches actuelles, malgré leur diversité, tendent dans leur ensemble à la fois vers une lecture de plus en plus débarrassée de préjugés et vers la lecture des œuvres singulières. Il faut passer à cette lecture et dans des travaux non plus rattachés uniquement à la question féminine. Voilà une position qui peut sembler paradoxale lorsqu'elle est préconisée par ceux et celles qui dernièrement, et particulièrement en France et aux États-Unis, ont interrogé les textes féminins comme un ensemble. En introduction à son livre sur l'*écriture-femme*, lui qui couvrait plusieurs siècles d'écriture, Béatrice Didier demandait : « Viendrait-il jamais à l'idée de quelqu'un d'écrire un livre sur l'écriture masculine en traitant indifféremment de Sophocle, de saint Jean de la Croix, de Stendhal et de Claudel[875] ? ». Julia Kristeva, elle, se disait en faveur d'« une conception du féminin pour laquelle il y aurait autant de *féminin* que de femmes[876] », tout en justifiant l'importance de les étudier tout d'abord dans le contexte de leur tradition propre, ne serait-ce que parce que cette approche a permis à certaines œuvres de revoir le jour. Ce souhait d'étudier l'œuvre singulière en dehors de la problématique féminine est déjà réalisé en ce qui concerne M^me^ de Staël, George Sand et Isabelle de Charrière, par exemple, qui sont parmi les premières à sortir de l'ombre. D'autres romancières, par contre, restent encore à découvrir. Christine Planté demande : « Pourquoi ce qu'une femme veut dire relèverait-il nécessairement de la féminité ? Pourquoi, quand une femme écrit, aurait-elle avant tout, uniquement et

---

875. Béatrice Didier, *l'Écriture femme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1981, p. 5.

876. Julia Kristeva, « Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur *Polylogue* », *Revue des sciences humaines*, 168, 1977, 4e trimestre, p. 499.

toujours *cela* à dire[877] ? » C'est qu'il semble que l'œuvre féminine doive tout d'abord passer par ce mode de lecture avant que puisse être reconnue sa singularité, son autonomie, finalité la plus souhaitable pour toute œuvre littéraire.

---

877. Chistine Planté, *op. cit.*, p. 304.

# BIBLIOGRAPHIE

## I - CORPUS

Ne sont mentionnés ici que les titres cités dans la thèse, et dans l'édition utilisée. Entre parenthèses figure la date de l'édition originale. [S.é.] signifie sans nom d'éditeur.

BOURNON-MALARMÉ, Charlotte, *Stanislas*, Paris, [s.é.], 1811, 3 volumes, 238 p. + 237 p. + 202 p.

BOURNON-MALARMÉ, *Charles et Arthur*, Paris, [s.é.], 1813, 3 volumes, 226 p. + 205 p. + 207 p.

BRADI, Pauline de, *Lettres d'une dame grecque, écrites de l'île de Corse*, Paris, Didot, 1815, 186 p.

CASTÉRA, Désirée de, *Armand et Angéla*, Paris, Dentu, 1802, 4 volumes.

CAZENOVE-D'ARLENS, Constance de, *Lettres de Clémence et d'Hippolite* (1806), Brunswick, Vieweg, 1821, 3 volumes, 182 p. + 191 p. + 122 p.

CHARRIÈRE, Isabelle de, *Lettres neuchâteloises*, suivi de *Trois Femmes* (1795), postface de Charly Guyot, Lausanne, Bibliothèque romande, 1971, 251 p.

CHARRIÈRE, Isabelle de, *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* (1793), dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Patrice Thompson et Dennis M. Wood, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1980, t. VIII, p. 409-765.

CHARRIÈRE, Isabelle de, *Lettres trouvées dans la neige* (1793), dans *Une aristocrate révolutionnaire : écrits (1788-1794)*, textes réunis, présentés et commentés par Isabelle Vissière, Paris, Éditions des Femmes, coll. « Antoinette Fouque », 1988, p. 199-242.

CHARRIÈRE, Isabelle de, *Sir Walter Finch et son fils William* (1806), dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Patrice Thompson et Dennis M. Wood, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1981, t. IX, p. 507-760.

CHARRIÈRE, Isabelle de, *Trois Femmes* (1795), dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Patrice Thompson et Dennis M. Wood, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1981, t. IX, p. 21-144.

CHEMIN, Adèle, *le Courrier russe ou Cornélie de Justal* (1807), Paris, Sourdon, 1813, 2 volumes, 226 p. + 232 p.

COLIGNY, Mlle de, *la Société au dix-neuvième siècle ou Souvenirs épistolaires*, Paris, [s.é.], 1825, 2 volumes en 1 volume, 196 p. + 179 p.

COTTIN, Sophie, *Claire d'Albe* (1799), préface de Jean Gaulmier, Paris, Régine Desforges, 1976, 142 p.

DAMINOIS, Mme, *Alfred et Zaïda*, Paris, Marc, 1821, 3 volumes, 196 p. + 186 p. + 198 p.

DUCOS, Mme, *Lettres de Louise et de Valentine*, Paris, Mongie jeune, 1811, 2 volumes, 281 p. + 202 p.

DURAS, Claire de, *Olivier, ou le Secret*, texte inédit établi, présenté et commenté par Denise Virieux, Paris, Corti, 1971, 305 p.

GACON-DUFOUR, Marie-Armande, *l'Héroïne Moldave*, Paris, Cogez, 1818, 3 volumes, 257 p. + 248 p. + 227 p.

GALLON, Mme, *Julie de Saint-Olmont ou les Premières Illusions de l'amour*, Paris, Dentu, 1805, 3 volumes en 1 volume, 243 p. + 240 p. + 320 p.

GAY, Sophie, *Laure d'Estell*, Paris, Pougens, 1802, 3 volumes, 173 p. + 179 p. + 201 p.

GENLIS, Mme de, *Correspondance de deux jeunes amis*, dans *l'Intrépide* (revue éditée par l'auteure), Paris, 1820.

GENLIS, Mme de, *Palmyre et Flaminie ou le Secret*, Paris, Maradan, 1821, 2 volumes, 257 p. + 243 p.

GENLIS, Mme de, *les Petits émigrés ou Correspondance de quelques enfants* (1798), Londres, Galabin et Marchant, 1809, 2 volumes, 316 p. + 318 p.

GIROUST DE MORENCY, Suzanne, *Euphémie ou les Suites du siège de Lyon*, Paris, Bertrandet, 1802, 4 volumes, 208 p. + 210 p. + 187 p. + 211 p.

GIROUST DE MORENCY, Suzanne, *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Rainville, 1798-1799, 3 volumes.

GIROUST DE MORENCY, Suzanne, *Lise ou les Hermites du Mont-Blanc*, Paris, Charles, 1801, 283 p.

GIROUST DE MORENCY, Suzanne, *Rosalina ou les Méprises de l'amour et de la nature*, Paris, Bertrandet, 1801, 2 volumes en 1 volume, 205 p. + 217 p.

GOLOWKIN, Comtesse de, *Alphonse de Lodève* (1807), Paris, Schoell, 1809, 2 volumes, 255 p. + 205 p.

KRÜDENER, Juliana de, *Valérie* (1803), introduction, notes et commentaires de Michel Mercier, Paris, Klincksieck, 1974, 211 p.

LEVACHER DE LA FEUTRIE, Mme, *Minna ou Lettres de deux jeunes Vénitiennes*, Paris, Maradan-Pigoreau, 1802, 2 volumes, 190 p. + 200 p.

MAURER, Carolina, *Caroline ou les Inconvénients du mariage* (1815), Paris, Béchet, 1816, 4 volumes, 203 p. + 191 p. + 191 p. + 190 p.

MÉRARD DE SAINT-JUST, Anna, *le Château noir ou les Souffrances de la jeune Ophelle*, Paris, Le Prieur, an VII [1799], 273 p.

MESSAGEOT DE TERCY, Fanny, *Louise de Sénancourt*, Paris, Maradan, 1817, 171 p.

POLIER DE BOTTENS, Mlle, *Félicie et Florestine*, Genève et Paris, Paschoud, 1803, 3 volumes en un volume, 378 p. + 314 p. + 363 p.

RAOUL, Fanny, *Flaminie ou les Erreurs d'une femme sensible*, Paris, Cussac, 1813, 2 volumes en 1 volume, 179 p. + 257 p.

SALM, Constance de, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible, ou la Leçon* (1824), dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1842, t. III, p. 3-143.

SAND, George, *Jacques* (1834), présentation de Georges Lubin, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1976, 397 p.

SAND, George, *Lettres à Marcie* (1837), dans *Souvenirs et impressions littéraires*, Paris, Dentu, 1862, p. 239-320.

SIREY, Joséphine de, *Marie de Courtenay*, Paris, Barba, 1818, 194 p.

SOUZA, Adèle de, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* (1794), dans *Œuvres*, Paris, Garnier Frères, coll. « Bibliothèque amusante », 1865, p. 3-154.

SOUZA, Adèle de, *Émilie et Alphonse ou le Danger de se livrer à ses premières impressions* (1799), dans *Œuvres*, Paris, Garnier Frères, coll. « Bibliothèque amusante », 1865, p. 371-579.

STAËL, Germaine de, *Delphine* (1802), introduction et notes de Claudine Herrmann, Paris, Éditions des Femmes, 1981, 2 volumes, 532 p. + 443 p.

STAËL, Germaine de, « Quelques réflexions sur le but moral de *Delphine* » (en postface au roman), dans *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1838, tome I, p. 868-882.

TOULONGEON, Émilie de, *Lettres de la Vendée*, Paris et Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1801, 2 volumes.

WUIET, Caroline, *Ésope au bal de l'opéra ou Tout Paris en miniature*, Paris, Gueffier, 1802, 2 volumes, 275 p. + 302 p.

## II - AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

### 1. Romans épistolaires

[ANONYME], *Letters to a Young Nobleman*, London, Millar, 1762, 284 p.

CHARRIÈRE, Isabelle de, *Lettres neuchâteloises* (1784), édition établie, présentée et annotée par Isabelle et Jean-Louis Vissière, préface de Christophe Calame, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Littérature », 1991, 110 p.

DAMOURS, Louis, *Lettres de Ninon de Lenclos au marquis de Sévigné* (1751), Amsterdam, Joly, 1787, 273 p.

GUILLERAGUES, *Lettres portugaises* (1669), suivi de *Guilleragues par lui-même*, édition de Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, 217 p.

GRAFFIGNY, Françoise de, *Lettres d'une Péruvienne* (1747), introduction de Joan DeJean et Nancy K. Miller, New York, The Modern Language Association of America, 1993, 168 p.

LACLOS, Choderlos de, *les Liaisons dangereuses* (1782), préface d'André Malraux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 505 p.

SÉNAC DE MEILHAN, Gabriel, *l'Émigré*, dans *Romanciers du XVIII*e *siècle*, préface par Étiemble, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, t. II, p. 374-689.

SENANCOUR, Étienne Pivert de, *Obermann* (1804), préface de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 530 p.

### 2. Autres

CHARRIÈRE, Isabelle de, *Une liaison dangereuse. Correspondance avec Constant d'Hermenches (1760-1776)*, édition établie, présentée et annotée par Isabelle et Jean-Louis Vissière, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Littérature », 1991, 606 p.

FÉNELON, *les Aventures de Télémaque* (1694-1695), texte établi, avec introduction, chronologie, notes, choix de variantes et bibliographie, par Jeanne-Lydie Goré, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 1987, 633 p.

GENLIS, Mme de, *De l'esprit des étiquettes de l'ancienne cour et des usages du monde de ce temps* (1re éd. 1885, écrit en 1812), préface de Chantal Thomas, Paris, Mercure de France, coll. « Le Petit Mercure », 1996, 125 p.

MAUPASSANT, Guy de, *Boule de Suif. Mademoiselle Fifi*, Paris, Bookking International, coll. « Maxi-poche, classiques français », 1993, 316 p.

PINOT-DUCLOS, Charles, *Histoire de Madame de Luz, anecdote du règne d'Henri IV* (1740), préface de Jean Dizien, Paris, La Table Ronde, 1993, 135 p.

SADE, Donatien-Alphonse-François de, *les Crimes de l'amour* (1800), préface de Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 434 p.

SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires* et *Portraits de femmes*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II, 1686 p.

SALM, Constance de, « Avant-propos », *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1842, t. I, p. i-xxiv.

SALM, Constance de, *Épître aux femmes* (1797), *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1842, t. I, p. 5-20.

SAND, George, *Correspondance*, texte établi et présenté par Georges Lubin, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 1967, t. III, 1008 p.

SAND, George, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I (1470 p.) et II (p. 1-465).

VIGÉE-LEBRUN, Élisabeth, *Souvenirs* (1869, posthume), texte établi, présenté et annoté par Claudine Herrmann, Paris, Des Femmes, 1986, 2 volumes, 359 p. + 359 p.

## III - RÉPERTOIRES BIOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES

GIRAUD, Yves, *Bibliographie du roman épistolaire en France, des origines à 1842*, Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 1977, 123 p.

GIRAUD, Yves et Anne-Marie CLIN-LALANDE, *Nouvelle bibliographie du roman épistolaire en France, des origines à 1842*, Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 1995, 345 p.

*Histoire de Paris : Fonds Z Le Senne* [catalogue], Paris, Bibliothèque nationale de France.

MARTIN, Angus, Vivienne G. MYLNE et Richard FRAUTSCHI, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, Londres-Paris, Mansel-France expansion, 1977, 529 p.

*Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Didot, 1867, t. 43.

## IV - THÉORIE ET CRITIQUE

ALTMAN, Janet, *Epistolarity. Aproaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, 235 p.

ARIÈS, Philippe et Georges DUBY, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Seuil, 1987, 636 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *la Poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, 346 p.

BARRY, Joseph, *George Sand ou le Scandale de la liberté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 567 p.

BAUDOIN, Daphni, « Le *Journal* (1913-1934) de Catherine Pozzi : lieu de jonction / disjonction entre discours diaristique et discours épistolaire », dans Benoît Melançon et Pierre Popovic (édit.), *les Femmes de lettres, écriture féminine ou spécificité générique ?*, Centre universitaire de lecture sociopoétique de l'épistolaire et des correspondances (CULSEC), Département d'études françaises, Université de Montréal, 1994, p. 87-102.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, « Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras », *Romantisme*, 63, premier trimestre 1989, p. 39-50.

BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, « George Sand et le roman par lettres : le cas de *Jacques* », dans *le Chantier de George Sand * George Sand et l'étranger, Actes du X*^e^

*Colloque international George Sand (Debrecen, juillet 1992)*, Debrecen (Hongrie), Kossuth Lajos Tudomanyegyetem, 1993, p. 29-34.

BRAY, Bernard, « L'art épistolaire de madame de Sévigné », *Europe*, 801-802, janvier-février 1996, p. 10.

CIXOUS, Hélène, « Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon », *Revue des sciences humaines*, 168, 4e trimestre 1977, p. 479-493.

COLEMAN, Patrick, « Intimité et voix narrative dans *Corinne* », *Littérales*, 17, 1995, p. 57-66.

CONDÉ, Michel, *la Genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989, 151 p.

CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie van, « *Illyrine*, ou un chaînon manquant dans l'histoire du roman français de la fin du XVIIIe siècle », *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, sous la direction d'Olga B. Cragg, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 107-114.

DELON, Michel, « Combats philosophiques, préjugés masculins et fiction romanesque sous le Consulat », *Raison présente*, 67, 1983, p. 54-61.

DELON, Michel, « Les Lumières aujourd'hui : l'universel et le particulier », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 346, 1996, p. 163-171

DELON, Michel, « *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* ou l'éloge de l'amphibie », dans *Une Européenne : Isabelle de Charrière en son siècle. Actes du Colloques de Neuchâtel, 11-13 novembre 1993*, Heuterive-Neuchâtel, Éditions Gilles Attinger, 1994, p. 197-207.

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 325 p.

DIDIER, Béatrice, *l'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1981, 286 p.

DIDIER, Béatrice, *le Journal intime* (1976), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1991, 205 p.

DUCHÊNE, Roger, « Genre masculin, pratique féminine, de l'épistolière inconnue à la marquise de Sévigné », *Europe*, 801-802, janvier-février 1996, p. 27-39.

DUCHÊNE, Roger, « Lettre et portrait au XVIIe siècle », dans Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse et J.-Y. Debreuille (édit.), *le Portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 121-129.

DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, 12, décembre 1973, p. 49-73.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10 / 18 », 1984, 541 p.

FRAISSE, Geneviève, *Muse de la raison. La Démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa, coll. « Femmes et Révolution », 1989, 226 p.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, 85, 3e trimestre 1994, p. 5-18.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

GOLDIN, Jeanne, « Aurore directeur de conscience », à paraître dans *le Siècle de George Sand* (actes du XIIe colloque international George Sand, Université d'Hofstra, 14-16 novembre 1996), Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 263-280.

GOODMAN, Dena, « *Le Spectateur intérieur* : les journaux de Suzanne Necker », *Littérales*, 17, 1995, p. 91-100.

GRASSI, Marie-Claire, « Naissance de l'intimité épistolaire (1780-1830) », *Littérales*, 17, 1995, p. 67-76.

HARMAND, Jean, *Madame de Genlis, sa vie intime et politique (1746-1830)*, Paris, Perrin, 1912, 557 p.

HECQUET, Michèle, « Sand tyrannicide », dans *le Chantier de George Sand * George Sand et l'étranger, Actes du Xe Colloque international George Sand (Debrecen, juillet 1992)*, Debrecen (Hongrie), Kossuth Lajos Tudomanyegyetem, 1993, p. 89-95.

HERMAN, Jan, *le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi B.V.; Leuven University Press, 1989, 245 p.

HOEK, Leo H., *la Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981, 368 p.

HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire, « La sociabilité au féminin, un pouvoir subversif ? L'exemple de Berlin au début du XIX[e] siècle », *Romantisme*, 85, troisième trimestre 1994, p. 47-56.

HOOG NAGINSKI, Isabelle, *George Sand : Writing for Her Life*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991, 281 p.

IRIGARAY, Luce, *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 221 p.

JACQUES, Georges, « *L'Éducation sentimentale*. Les bornes d'un texte », *Les Lettres romanes*, XXX, 1976, p. 152-166.

KING, Adele, *French Women Novelists : Defining a Female Style*, New York, St. Martin's Press, 1989, 221 p.

KRISTEVA, Julia, « Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur *Polylogue* », *Revue des sciences humaines*, 168, 4[e] trimestre 1977, p. 495-501.

LANDY-HOUILLON, Isabelle, « Lettre et oralité », dans *Art de la lettre. Art de la conversation à l'époque classique en France. Actes du colloque de Wolfenbüttel octobre 1991*, Paris, Klincksieck, coll. « Actes et colloques », 46, 1995, p. 81-91.

LANSER, Susan S., « Toward a Feminist Narratology », *Style*, 20 : 3, 1986, p. 341-363.

LAUMON, Gilberte, « Les Assemblées révolutionnaires et *le secret des lettres* », *Société internationale d'histoire postale*, 36-37, 1978, p. 2-12.

LÉONARD, Martine, « Aux frontières du récit : fonction du préambule », dans *André Gide, ou l'Ironie de l'écriture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 33-64.

LUKÁCS, Georg, *la Théorie du roman* (1920), traduit par Jean Clairevoye, Paris, Denoël, coll. « Tel », 1968, 196 p.

MADELÉNAT, Daniel, *l'Intimisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, 244 p.

MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles et Montréal, Actes Suc et Leméac, 1998, 428 p.

MELANÇON, Benoît, « Avant-propos » de *l'Invention de l'intimité au Siècle des lumières, Littérales*, 17, 1995, p. 5-12.

MELANÇON, Benoît, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, Fides, 1996, 501 p.

MITTERAND, Henri, « Le discours préfaciel », dans Graham Falconer et Henri Mitterand (édit.), *la Lecture sociocritique du texte romanesque,* Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, p. 3-13.

MONICAT, Bénédicte, « Problématique de la préface dans les récits de voyages au féminin du 19e siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, 23 : 1-2, automne-hiver 1994-1995, p. 59-71.

PACHET, Pierre, « Vers une sténographie de l'intime. Entre Fénelon et Constant : Karl Philipp Moritz », *Littérales*, 17, 1995, p. 41-56.

PACHET, Pierre, *les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime,* Paris, Hatier, coll. « Brèves Littératures », 1990, 140 p.

PAUVERT, Jean-Jacques, *l'Érotisme Directoire*, préface de Claudine Brécourt-Villars, Paris, Garnier, coll. « Lectures érotiques de Jean-Jacques Pauvert », 1983, 283 p.

PLANTÉ, Christine, *la Petite Soeur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles», 1989, 374 p.

SCHOR, Naomi, « Le féminisme et George Sand : *Lettres à Marcie* », *Revue des sciences humaines*, 226, avril-juin 1992, p. 21-35.

SILVER, Marie-France, « Le roman féminin des années révolutionnaires », *Eighteenth-Century Fiction*, 6 : 4, juillet 1994, p. 309-326.

SZABÓ, Anna, « Aspects et fonctions du temps dans *Delphine* », dans *Le Groupe de Coppet et la Révolution française, actes du quatrième colloque de Coppet*, Lausanne, Institut Benjamin Constant; Paris, Jean Touzot, 1988, p. 195-209.

SZABÓ, Anna, « Introduction » aux *Préfaces de George Sand*, Debrecen (Hongrie), Studia Romanica de Debrecen, 1997, p. 3-28.

SZABÓ, Anna, « Le sens d'un échec : *Delphine* de Madame de Staël », *Analyses de romans, Studia Romanica,* Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1985, p. 57-75.

TERRASSE, Jean, *De Mentor à Orphée. Essais sur les écrits pédagogiques de Rousseau*, Montréal, Hurtubise HMH, 1992, 231 p.

TROUSSON, Raymond, « Préface » aux *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. i-xxxv.

TROUSSON, Raymond, *Isabelle de Charrière, un destin de femme au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1994, 344 p.

VERONA, Roxana M., « Portrait de groupe avec buste ; la galerie Saint-Beuve », *Nineteenth-Century French Studies*, 23 : 1-2, automne-hiver 1994-1995, p. 138-149.

VERSINI, Laurent, *le Roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979, 264 p.

WALLER, Margaret, *The Male Malady : Fictons of Impotence in the French Romantic Novel*, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press, 1993, 229 p.

WENT-DAOUST, Yvette, « La correspondance Belle van Zuylen-Constant d'Hermenches : enfermement et cosmopolitisme », dans André Magnan (édit.), *Expériences limites de l'épistolaire : lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 327-341.